

**MIGRAÇÃO SILENCIOSA**  
**MARCAS DO PENSAMENTO ESTÉTICO DO EXTREMO ORIENTE NA**  
**POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

**Ana Catarina Dias Nunes de Almeida**

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses,**  
**especialização em Estudos de Literatura.**

**JANEIRO, 2012**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, especialização em Estudos de Literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Gustavo Rubim.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

*Aos meus avós*

## **AGRADECIMENTOS**

Quero manifestar a minha gratidão à Cátedra Antero de Quental da Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (Universidade de Pisa), em especial à Doutora Monica Lupetti e à Prof<sup>a</sup>. Doutora Valeria Tocco, pelo apoio à minha investigação durante o tempo em que ali leccionei. Agradeço-lhes também pela amabilidade com que receberam e co-organizaram o colóquio que lhes propus realizar, dedicado ao tema «O Oriente na Língua e na Literatura Portuguesa». Ainda em Itália, gostaria de louvar a disponibilidade sempre manifestada pelos funcionários da Biblioteca da Università Degli Studi di Napoli “L’ Orientale” durante o processo inicial de levantamento bibliográfico.

Quero igualmente agradecer ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras (Universidade de Lisboa) pelo interesse na minha colaboração no projecto de investigação sobre o Orientalismo Literário Português.

Por fim, pela gentileza com que me forneceram vários materiais bibliográficos, agradeço a Albano Martins, a António Graça de Abreu, a Casimiro de Brito e a Rosa Alice Branco.

## **DECLARAÇÕES**

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, 11 de Janeiro de 2012

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

---

Lisboa, 11 de Janeiro de 2012

## **MIGRAÇÃO SILENCIOSA**

### **MARCAS DO PENSAMENTO ESTÉTICO DO EXTREMO ORIENTE NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

**ANA CATARINA DIAS NUNES DE ALMEIDA**

**RESUMO:** Na viragem do séc. XIX para o séc. XX, sobretudo através de Wenceslau de Moraes e de Camilo Pessanha, a literatura e a poesia portuguesas acompanharam o interesse pela poesia do Extremo Oriente que afectou igualmente outras literaturas europeias. Porém, uma influência mais alargada e regular apenas se consolidou desde a década de 1980 em diante. O conjunto de poetas envolvidos e a qualidade e continuidade da sua obra permite falar de uma migração silenciosa de preceitos formais, de obsessões temáticas e de modos de figuração oriundos da poesia chinesa e japonesa. Esse processo lento e subtil está a mudar a relação com a tradição poética e traz consigo novos modos de entender a escrita poética, que requerem a tentativa de leitura sistemática aqui conduzida. O pensamento Zen é igualmente analisado, dado ser claramente parte activa no interesse constante dos poetas portugueses contemporâneos pela poesia clássica e contemporânea escrita na China e no Japão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Orientalismo, Extremo-Oriente, Zen, Haiku, Poesia Contemporânea.

**ABSTRACT:** In the turn from 19<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> century, Portuguese literature and poetry, through Wenceslau de Moraes and Camilo Pessanha, met with a new interest in the poetry of the Far East, as it happened to other European Literatures. But a true, regular and larger influence, namely of the Japanese tradition of haiku, can only be traced from the 1980's up until now. The number of poets involved and the quality and continuity of their work allows for the idea of a silent migration of formal precepts, figural imagination and thematic obsessions coming from Chinese and Japanese poetics. This subtle and slow process is changing the idea of poetic tradition and introduced new ways of understanding poetic writing, which demand the kind of systematic reading that this research tries to produce. Zen thought is also considered, since it is a part of what seems to be keeping active the interest of contemporary Portuguese poets in classic and contemporary poetry from China and Japan.

**KEYWORDS:** Orientalism, Far East, Zen, Haiku, Contemporary Poetry.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	1
1. O APELO ESTÉTICO DO EXTREMO ORIENTE .....	10
1.1. Primeiros sintomas .....	10
1.2. A fase aguda .....	29
2. ASPECTOS GERAIS DA POESIA DO EXTREMO ORIENTE.....	39
2.1. Zen e Poesia: arte sem artifício?.....	39
2.2. A poética do haiku.....	48
3. O GOSTO SOLITÁRIO DO ORVALHO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XX E XXI ..	62
3.1. Génese de uma nova poética? .....	62
3.2. A integração de aspectos formais das poéticas chinesa e japonesa .....	83
3.3. O culto do haiku entre os poetas contemporâneos .....	108
3.4. (Co)incidências temáticas .....	137
3.4.1. O elogio do pouco .....	137
3.4.2. A meta do silêncio.....	164
3.4.3. Da circularidade do tempo à vida sem escopo .....	177
3.4.4. Leituras da paisagem.....	208
CONCLUSÕES.....	225
BIBLIOGRAFIA.....	234
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	247
ANEXOS.....	249

## INTRODUÇÃO

O fascínio oriental tem correspondido a um fenómeno contínuo, ainda que marcado por mutações, que perpassa a cultura europeia desde os primórdios da expansão marítima quinhentista. A literatura, a par de outras formas de arte como a música e a pintura, não ficaria alheia à voragem do conhecimento, encontrando na exótica oriental um instrumento privilegiado para a expansão das possibilidades da linguagem além das suas origens, sobretudo a partir do século XIX. Não obstante a postura defensiva e etnocêntrica que encontraremos nos primeiros testemunhos escritos que resultam do contacto com o Outro, a verdade é que, pouco a pouco, os modelos de pensamento ocidentais – e até mesmo certos aspectos formais e estilísticos da nossa linguagem artística – começam a declarar subtilmente marcas de assimilação daquela cultura, transformando a obra num organismo novo e diferente diante do padrão de partida. Claro que, até pelo menos ao século XX, o Orientalismo Literário poucas vezes se preocupou com a representação do Outro enquanto Outro, produzindo imagens a partir do estereótipo ou da caricatura. Subscrevendo John M. Mackenzie, em *Orientalism. History, theory and the arts*, «it was invariably based upon perception rather than actuality, a constructed East rather than the real thing» (1995: 210). Porém, o sincretismo que funda essa representação encontrará uma síntese na própria literatura. Além disso, o interesse inerente a essa representação abre lugar a um diálogo vivo, de onde se retirarão algumas das consequências estéticas contempladas neste estudo:

Yet even if the products and the visions or aural perceptions of eastern arts were thus devised and prefabricated rather than faithfully reproduced, none the less they represented characteristics, forms, techniques, moods, modes of thinking and feeling which were perceived to be radically divergent from – and therefore capable of transforming – those of Europe. However modified in production or refracted through a western prism, these traditions bore a shifting relationship to an underlying reality. If they had not existed, been progressively unveiled and absorbed, there can be little doubt that the development of the western arts and associated taste would have been



different. What's more, the artistic characteristics of the various Easts were not devised in order to facilitate rule, but to encourage an invigorating contamination.

(*ibidem*: 211)

Mas apesar do contacto com a poesia do Extremo Oriente ter produzido fenómenos de *reciclagem* estética (e até ética ou moral) por parte dos escritores ocidentais – ou seja, apesar de estes procurarem encaixar ou minorar as diferenças, extrapolando os limites da própria tradição com vista a experimentar possibilidades criativas afins aos modelos chineses e japoneses – a verdade é que alguns traços, que distinguiram o Ocidente e o Oriente ao longo de tantos séculos, não serão superados de forma simples.

O primeiro factor de afastamento entre Ocidente e Oriente pode ser definido, em termos básicos, por duas tendências opostas a nortear desde cedo a produção artística destes espaços: a expansão e a síntese. Stephen Reckert formula a mesma distinção, afirmando que o Ocidente se regeu por critérios «em parte quantitativos, e o seu irrequieto dinamismo leva a que a sua atenção facilmente se disperse»; para focar a atenção, «o artista ocidental é tentado a recorrer a piscadelas de olho e toques de cotovelo: dizer o óbvio, insistir no que bastaria apenas dizer» (1993: 81). O Oriente, por sua vez, segue no sentido da condensação e do aprofundamento: «Os seus critérios são qualitativos: os vícios estéticos a que é sujeito são o preciosismo e o conservadorismo académico estéril; e as suas virtudes, tanto morais como estéticas, são a paciência e a concentração» (*ibidem*: 81). Contudo, esta proposta apenas favorece parcialmente a distinção porque, como Stephen Reckert também reconhece, mesmo as poéticas mínimas do haiku e do tanka foram expandidas em milhares de versos através do *renga*, com uma complexidade temática e simbólica que deve ser ponderada. Por outro lado, a própria tradição clássica ocidental trouxe até nós algumas formas que atendem ao cânone da brevidade, entre as quais se destaca o epigrama, cuja influência viajaria até ao século XX, mantendo-se como uma das formas mais divulgadas, por exemplo, na poesia anglo-saxónica. Assim, a separação entre a expansão ocidental e a síntese oriental nunca pode ser radicalmente defendida, apenas nos serve de guia, numa tentativa de agrupar as dificuldades que são esperadas no encontro entre a poesia portuguesa e a poesia oriental.

Outra distinção que pode ser apontada prende-se com a comunicação de valores éticos ou espirituais. O Budismo Zen – que se transformou na matriz espiritual a que os poetas que aqui estudaremos mais atendem – define a sua natureza a partir de uma resistência ao formalismo, ao dogmatismo e à habilidade dos raciocínios. O chamado «zen puro» ou «zen do nada» é praticado sem qualquer intenção ou objectivo. Por outro lado, em *Verdadeiro Zen*, Taisen Deshimaru defende que, segundo o ideal budista, «o que é verdadeiramente humano é natural» (2003: 148) e essa premissa pode, desde logo, estar na base de posturas muito diferentes relativamente à vida: «A atitude oriental é muito calma, sem actividade exterior, sem agressividade; ela é negativa e passiva. Procurando a paz interior, o ideal oriental não é tornar-se um herói de renome, mas um santo pacífico. (...) O ideal oriental não é o poder, mas a harmonia, não são os desejos, mas a ausência de desejo. É o que diz o zen: “sem desejo; nada”» (*ibidem*: 150, 151). A atitude ocidental, por seu turno, foi-se definindo, ao longo de séculos, como combativa, empreendedora, apaixonada, inquieta, perseguidora de um destino. Coloca toda a ênfase na acção, no particular, contrastando com a universalidade que desponta no ideal budista, centrado no não-ser. O Zen não se revê nos típicos conceitos de culpa, arrependimento e perdão da tradição judaico-cristã, nem o satori, que é o seu único fim, se atinge mediante a adoração, o temor ou a fé a uma divindade suprema. Estas características reflectem-se também na própria tradição poética; estamos a falar de princípios doutrinários que, como veremos, influem profundamente na vida quotidiana e na actividade artística dos grupos que os professam. Constitui, pois, um verdadeiro desafio para um poeta do Ocidente optar, na escrita, pela via do silêncio, do esvaziamento de si, da cessação das emoções. Por isso, quando a poesia portuguesa vai ao encontro das imagens e dos símbolos associados à espiritualidade oriental, a tensão entre estas duas posturas identitárias não pode ser ignorada.

Entretanto, fruto do encaixe destes princípios doutrinários, as poéticas do Extremo Oriente mantêm-se ainda fiéis a dois elementos para os quais não encontramos ecos na nossa tradição: a omissão deliberada do sujeito e a ênfase na sugestão, na alusão. Estes serão outros dos elementos a ter em conta num estudo como o que proponho, visto que, pelo trabalho de depuração que estes preceitos poéticos impõem – quer ao nível da retórica, quer ao nível das próprias fontes de inspiração –, podemos encontrar algumas fragilidades na recepção portuguesa. Claro que, no cânone poético do Extremo Oriente, todo o jogo de subtilezas é facilitado pela própria permeabilidade e elasticidade da

escrita, que desenvolveu intensamente a sua capacidade de ocultar, de preservar no sentido das palavras um núcleo opaco. Ainda assim, veremos que apesar destas várias premissas distintivas, a poesia portuguesa contemporânea manifesta estudo e empenho, na tentativa de se aproximar das fontes chinesas e japonesas. Desta forma, reconheceremos nessa aproximação não apenas o elogio à mestria oriental, mas sobretudo uma tentativa de subscrever criativamente a sua sabedoria e os seus cânones poéticos.

Relativamente à investigação que me propus fazer, não excludo que foi, no seu início, marcada por certas reservas: a constatação de uma certa indiferença, no nosso contexto académico, a temas de investigação que compreendessem o cruzamento das poéticas do Extremo Oriente com a poesia portuguesa, potenciava alguma insegurança. Ao contrário do Brasil, os estudos realizados no nosso país acerca destas matérias eram (e continuam a ser) raros, o que não favorece as fontes ao dispor da pesquisa. Entre nós, a oferta formativa na área da literatura e da estética oriental, se não inexistente, manteve-se claramente diminuta durante o tempo que limitou este trabalho. Assim, o acesso a conhecimentos mais específicos relacionados com as poéticas extremo-orientais deu-se, essencialmente, através de uma longa e maturada depuração bibliográfica, que foi permitindo fortalecer e ordenar uma série de informações preliminares, cujo interesse e relevância nenhum trabalho crítico feito em Portugal havia ainda frequentado.

Na sua maioria, os estudos acerca do Orientalismo Literário em Portugal têm correspondido a investigações esporádicas, que incidem sobre autores específicos e privilegiam sobretudo a narrativa (em particular, têm sido publicados estudos ligados ao culto finissecular do Oriente). Entretanto, os núcleos de investigação e a própria oferta formativa no seio das instituições académicas portuguesas só começariam a revelar um interesse efectivo pelo cruzamento dos estudos portugueses com os estudos orientais, no que concerne à literatura, nos últimos dez ou quinze anos. Na verdade, a maioria dos trabalhos têm sido desenvolvidos em áreas científicas que, ou não abrangem os estudos de literatura, ou não remetem em específico para o Extremo Oriente (contemplam principalmente as relações históricas entre Portugal e a Ásia). Contudo, no domínio da investigação orientalista, destacaria o trabalho pioneiro do Centro de Línguas e Culturas Orientais da Universidade do Minho (criado em 1997), do Instituto de Estudos Orientais da Universidade Católica Portuguesa (criado em 2001), do Centro Científico e Cultural de Macau e do Instituto Oriental da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Creio, porém, que a diversificação do interesse científico pelo Oriente pode estar para breve e

passar pela recente oferta formativa nesta área, que contempla não só o ensino das línguas asiáticas, mas também um conhecimento estético onde caberão gradualmente a filosofia e a literatura – refiro-me não só à Licenciatura em Línguas e Culturas Orientais (aberta em 2004, na Universidade do Minho), mas também à Licenciatura e Mestrado em Estudos Asiáticos e ao curso de especialização em Filosofia no Oriente, recentemente disponibilizados pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Observando a aparente dispersão e letargia no tratamento da matéria que me propunha desenvolver, tornou-se meu intuito durante a investigação promover publicações ou encontros académicos, de forma a manter um diálogo activo com outros especialistas. Nesse sentido co-organizei, em colaboração com a Cátedra Antero de Quental da Universidade de Pisa, a Jornada intitulada *O Oriente na Língua e na Literatura Portuguesa*, para a qual redigi uma comunicação sobre «O Culto do Haiku entre os Poetas Portugueses Contemporâneos», publicada em Actas em 2010. A Jornada, que teve lugar na Aula Magna da Facoltà di Lingue e Letterature Straniere no dia 27 de Fevereiro de 2009, contou com a presença de vários investigadores destas áreas e com o apoio do Instituto Camões, da Fundação Oriente e do P.E.N. Clube Português. Com a mesma motivação, participei na Jornada de 4 de Dezembro de 2009, organizada pelo Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *O Oriente nas Literaturas de Língua Portuguesa*, com a seguinte comunicação: «‘Em vez de uma gota de água’: Jorge Sousa Braga e a reelaboração do cânone do haiku» (a publicar em Actas).

No presente trabalho, as marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa foram investigadas em duas esferas – forma e conteúdo temático. O levantamento textual a que procedi mereceu sobretudo uma análise hermenêutica, estruturando a compreensão a partir de uma ordem circular, que incluiu uma pré-compreensão das várias matérias apresentadas a análise (essa pré-compreensão pautou-se sobretudo pelo reconhecimento de alguns aspectos que caracterizam a estética extremo-oriental, com especial incidência sobre a natureza das suas poéticas e a sua recepção em termos evolutivos no Ocidente e na literatura portuguesa, de onde se extrai prontamente uma predilecção pelo haiku), para depois se proceder à compreensão do objecto em si (isto é, compreensão dos principais indícios do cruzamento entre o pensamento estético oriental e a poesia contemporânea e quais as consequências desse cruzamento não só para

a linguagem, mas também para a formulação de uma espiritualidade e de um modo de vida – de uma *via*, se preferirmos – inéditas para os nossos padrões).

Se, por um lado, procurei realizar uma pesquisa sistematizada e selectiva da produção literária que integra o nicho temporal que, de forma consistente, se estende dos anos 80 do século passado até aos nossos dias, o facto é que o *corpus* textual fixado para o estudo acabou por ser alargado à medida que avançava na investigação e pretendia dar conta de um eixo de causalidade que incluía obras mais antigas ou obras estrangeiras e, ainda, obras de poesia portuguesa que foram sendo publicadas durante a composição do trabalho – esta co-ocorrência, por si só, foi favorecendo os meus argumentos sobre a actualidade do tema e a sua pertinência no âmbito dos Estudos Portugueses.

Após o levantamento bibliográfico dessas obras onde era possível reconhecer certos traços da estética oriental, cheguei à conclusão de que, depois dos autores mais marcantes do início do século XX (como Camilo Pessanha, António Feijó, Alberto Osório de Castro, ou Wenceslau de Moraes, na prosa), só a partir dos anos 80 a cultura chinesa e japonesa volta a ser visitada, de modo significativo, pelos poetas. Claro que, com esta delimitação, excluí necessariamente trabalhos de tradução que iam sendo realizados por alguns poetas já a partir dos anos 60, nomeadamente por Herberto Helder (ainda que o eventual transporte de preceitos das poéticas orientais para a linguagem autoral deste poeta mereça ser ponderado em estudos posteriores a este).

De facto, é a partir dos anos 80 que proliferam não só trabalhos de tradução preconizados pelos poetas, como também trabalhos originais (nomeadamente no domínio do haiku) muitos deles propondo, em termos temáticos, uma abordagem do Zen ou das doutrinas taoistas. É aqui que surge espaço para uma investigação que reúne simultaneamente essas várias manifestações. Assim, o trabalho incidiu sobre um *corpus* de autores contemporâneos e dele foram extraídas apenas obras onde a marca oriental é evidente (isto é, que nos permitem, pelo seu conjunto, desenhar uma linha poética original dentro da poesia portuguesa contemporânea). Com efeito, o estudo detém-se com especial atenção em obras de Casimiro de Brito (sobretudo em *Arte da Respiração*, *Na Via do Mestre*, *Arte Pobre* e *À Sombra de Bashô*), Jorge Sousa Braga (particularmente em *Os Pés Luminosos* e *Fogo Sobre Fogo*), Albano Martins (concedendo maior atenção à obra *Com as flores do salgueiro*), Rosa Alice Branco (em *O Único Traço do Pincel*), Yvette Centeno (na obra *A Oriente*) e Luísa Freire (reconhecendo não só as suas traduções de poetas clássicos japoneses, mas também as criações autorais presentes em

*Imagens Orientais Imagens Acidentais*). Em momentos particulares da reflexão, são ainda chamados à análise textos de David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa e António Manuel Couto Viana.

A primeira secção do trabalho visa, pois, compreender a origem e a evolução do interesse estético pelo Extremo Oriente no seio da cultura ocidental e portuguesa. Uma vez que esse apelo, na passagem do século XIX para o século XX, assume contornos mais exigentes, que resultam mais claramente numa filtragem estética, esta secção distingue os *Primeiros Sintomas* daquela que é a *Fase Aguda* dessa aproximação à matriz extremo-oriental – marcando assim a certeza de que tal evolução atende pelo menos a dois momentos específicos. Os *Primeiros Sintomas* levam-nos ao encontro das primeiras fontes que, na cultura portuguesa, declaram um fascínio directo pela China ou pelo Japão do ponto de vista da sua língua, da sua escrita e da sua literatura. Em suma, fontes que marcaram os primórdios do interesse pela produção escrita daqueles territórios. Esses apontamentos preliminares permitem, consecutivamente, traçar uma espécie de genealogia deste *apelo estético*, através da nomeação de uma série de autores e de obras, portuguesas e europeias, que o ilustram.

Na segunda secção do trabalho, que se intitula *Aspectos gerais da poesia do Extremo Oriente*, procurei descrever alguns dos tópicos que fundam as poéticas do Extremo Oriente com o intuito de, na secção seguinte, estabelecer paralelos com os poemas portugueses. Em termos essenciais, esta descrição expõe conclusões sobre a relação entre Zen e Poesia e sobre o cânone poético do haiku.

Na terceira e última secção, que corresponde ao desenvolvimento do tema, pretendi estabelecer uma relação essencial entre os preceitos estéticos explicitados anteriormente e o conjunto de manifestações poéticas que, no contexto português, reflectem o seu efeito. Nesta terceira secção, intitulada *O gosto solitário do orvalho em Portugal nos séculos XX e XXI*, comecei por rever diacronicamente os indícios textuais que, na poesia portuguesa contemporânea, formulam a hipótese de uma nova poética enquadrada pelo pensamento estético do Extremo Oriente.

Depois de formulada esta hipótese, o estudo prosseguiu em busca de evidências que confirmassem a integração de aspectos formais das poéticas chinesa e japonesa em obras publicadas nos últimos trinta anos em Portugal. Como veremos, essa integração levará ao aperfeiçoamento e ao culto de uma forma específica – o haiku – que não só será

incluída nas oficinas de tradução de vários poetas, como também conhecerá, da parte deles, uma reelaboração criativa dos respectivos cânones.

Entretanto, os tópicos finais propostos a reflexão dizem respeito a *(co)incidências temáticas*, formuladas a partir de uma análise comparativa das obras portuguesas que constituem o *corpus* poético deste trabalho e algumas linhas que fundam o pensamento estético da China e do Japão. Esta análise incide essencialmente sobre temáticas ligadas ao Taoismo e ao Budismo Zen, uma vez que os seus princípios fundadores são uma parte privilegiada da recepção destas poéticas por parte dos autores portugueses. Nesse sentido, foram desenvolvidos quatro temas fundamentais: o elogio do pouco, a meta do silêncio, a circularidade do tempo e a vida sem escopo e, por último, as possíveis leituras da paisagem.

Por último, julgo importante destacar neste preâmbulo uma premissa que distingue a poética que aqui me proponho analisar do conceito de “escrita orientalista”, tal como é definido por Edward W. Said:

Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve ter uma perspectiva sobre o Oriente; no texto, esta posição inclui o tipo de voz narrativa que se adopta, o tipo de estrutura que se constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam no texto – a que há que acrescentar os modos deliberados de se dirigir ao leitor, de abarcar o Oriente e, enfim, de o representar ou de falar em seu nome.

(1997: 23)

Conforme veremos, a poesia contemporânea já não busca na tradição oriental apenas o material exótico que permite ilustrá-la ou falar em seu nome. Essa filiação, que no caso português se fixa sobretudo no Extremo Oriente, ocorre ao nível dos próprios textos chineses e japoneses; é uma filiação às suas poéticas: para tal concorre essencialmente a leitura de poesia oriental, a sua tradução e um conhecimento específico dos preceitos formais que definem a sua natureza, tendo em vista a depuração e a reelaboração criativa da mesma.

A relação com o Oriente que interessa para este trabalho mantém-se, pois, uma relação *textual*, mas não no sentido em que Said a descreve (até pelo menos ao início do século XX)<sup>1</sup>, isto é, uma relação marcada por uma formação à distância. A distância geográfica pode não ser necessariamente superada – ou seja, nada impõe que os poetas convocados para este trabalho tenham estado fisicamente no Extremo Oriente – mas existe um interesse declarado em conhecer as diferenças da linguagem poética desses espaços através de um contacto directo com as fontes, cheguem elas por via original ou por via das traduções. A poesia contemporânea procura mais do que validar regras e ideias pré-concebidas: procura conhecer a excepção e adaptar-se à excepção. Não se trata, pois, de um processo de *conversão* do Oriente em algo diferente (cf. *ibidem*: 78), mas uma tentativa de *assimilar* uma parte dos seus saberes e dos seus preceitos de escrita, com vista a transformar a própria escrita em algo de diferente. Assim, o que aqui me proponho estudar não será propriamente a escrita sobre o Oriente – o Oriente enquanto acervo infinito de cenários, personagens, lendas, práticas culturais ou religiosas – mas a escrita a partir do contacto com a escrita oriental.

---

<sup>1</sup> A propósito dessa relação *textual*, Edward W. Said refere o seguinte: «Até a relação entre o orientalista e o Oriente era textual, e tanto assim era que se conta que os primeiros orientalistas alemães do século XIX perderam o gosto pelo oriental ao contemplar uma estátua indiana de oito braços. Quando um orientalista viajava ao país de que era especialista, fazia-o sempre munido de máximas inquebrantáveis e abstractas sobre a “civilização” que estudara; a maior parte das vezes o interesse dos orientalistas foi apenas provar a validade destas “verdades” aplicando-as, sem grande êxito, a indígenas incompreensíveis e consequentemente degenerados» (1997: 60).



# **1. O APELO ESTÉTICO DO EXTREMO ORIENTE**

## **1.1. Primeiros sintomas**

Com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1498, o contacto com os povos do Oriente torna-se finalmente uma realidade. A revolução económica que daí resultaria depressa se transforma numa revolução de ordem intelectual, pelo alargamento dos horizontes geográficos e humanos e pela progressiva substituição do imaginário ancestral, que continuava a representar os territórios a oriente – imagens e lendas que persistiam desde a Idade Média –, por descrições experimentadas e relatos factuais. Os descobrimentos e a expansão marítima corresponderam então, sobretudo para os portugueses, a um período de domínio cultural, que se traduziu na afirmação efectiva de uma identidade, não só em termos linguísticos (com a assimilação de palavras estrangeiras e a conquista de autonomia relativamente à fluência castelhana), mas também em termos literários, com o contributo inestimável das viagens para a formação do humanismo renascentista (o apelo do exótico acabaria por acompanhar a revitalização dos próprios modelos greco-latinos). Assim, o tema da expansão marcaria para sempre a poesia e a prosa escritas em português, com o Oriente a ocupar desde cedo um lugar central nesse intenso processo.

Na verdade, a imagem da Ásia, tal como se desenvolveu na Europa durante os séculos XV e XVI, manteve algumas sombras e lacunas do passado, mas tornou-se bem mais clara no que respeita a delimitações territoriais. Os termos geográficos um pouco vagos, que subsistiam desde a Idade Média, foram sendo gradualmente substituídos na Europa por nomes semelhantes aos usados naqueles mesmos territórios. Índia, China ou Japão passam a ser reconhecidos pela primeira vez como espaços distintos do Oriente, diferentes entre si. Em pleno século XVI, os europeus passam a considerá-los segundo linhas muito próximas das que hoje conhecemos: a Ásia deixa de ser reconhecida apenas como uma parcela unitária, para passar a ser um conjunto amplo, onde as pessoas e as geografias são tão diferentes e tão numerosas quanto as que na Europa se podiam encontrar.

Por volta de 1600, um letrado europeu facilmente tinha contacto com o Oriente através dos relatos e crónicas de mercadores, viajantes e missionários, de gravuras paisagísticas ou de mapas impressos pelos cartógrafos. Por sua vez, a crescente aparição

de comerciantes asiáticos e emissários nos principais centros administrativos, comerciais, intelectuais e religiosos da Europa, também serviu para imprimir maior detalhe e realismo às descrições, constituindo um forte contributo para o enraizamento de impressões definitivas sobre as culturas asiáticas a partir desse século. Como explica Álvaro Manuel Machado, em *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, os relatos e crónicas serão a base de uma *mise en question* da própria civilização ocidental, particularmente no que respeita a tópicos sustentados pela matriz cristã. Trata-se de uma atitude que definirá em larga medida a Idade Moderna e que nada tem a ver com o panfleto ideológico onde o Oriente funcionaria apenas como pretexto: «Pelo contrário, ela articula-se em termos de verdadeira revelação de um mundo desconhecido que permite atingir uma sabedoria antiquíssima e superior, aliás compatível com e até, geralmente, complementar do cristianismo na sua pureza evangélica, não, claro, o cristianismo do conquistador» (Machado, 1983: 41). Será sobretudo o contacto directo com a civilização chinesa a propiciar transformações mais profundas nas mentalidades. Por esta altura, uma China real passa a figurar nas cartografias, substituindo as alusões medievais ao Cantaio. À medida que os contactos se intensificam e novas informações são recolhidas localmente, a *terra dos chins* começa a ser reconhecida como sociedade modelar, erigida sobre séculos de história, o que lhe confere a admiração e o louvor de uma Europa ainda submersa no obscurantismo teocêntrico.

A primeira menção explícita à *terra dos chins* em fontes portuguesas data de 1502 – consta no chamado *Planisfério de Cantino* – porque, até então, a China era um termo geográfico perfeitamente desconhecido no Ocidente (cf. Loureiro, 1995: 147). No entanto, dez anos mais tarde, com a conquista de Malaca, já há registo de algumas iniciativas tomadas por Afonso de Albuquerque no sentido de enviar à coroa portuguesa todas as informações possíveis sobre aquele território<sup>2</sup>. A preocupação em observar e narrar com detalhe as várias facetas daquela realidade exótica irá favorecer a formação de uma imagem muito positiva da China; o novo espaço representa simultaneamente uma fonte de inspiração e um exemplo civilizacional – podemos até dizer que, por esta altura, seria o centro da *utopia* civilizacional.

---

<sup>2</sup> Rui Manuel Loureiro enumera alguns desses empreendimentos: «Por um lado, organizou o envio para Lisboa de um chinês, como testemunho vivo das diferenças e semelhanças antropológicas de que falavam os relatórios portugueses. Por outro lado, remeteu a el-rei D. Manuel alguns objectos relacionados com o Celeste Império: um livro chinês impresso (que, em 1514, seria oferecido por Tristão da Cunha ao papa Leão X) e um mapa, de origem alegadamente javanesa, onde estava representado o litoral da China).» (1995: 149).

Talvez seja interessante lembrar que, mesmo antes da expansão marítima, o mito do Éden terrestre era identificado geograficamente com o Oriente. Mas não só: a par dele, outros mitos remeteram para aquele que representava o espaço de todas as fantasias. Dentro desta diversidade, é importante destacar o mito do Preste João das Índias (que se desenvolveu a partir da apócrifa *Carta do Preste João*, difundida no Ocidente entre 1155 e 1175). Este mito depressa se transforma numa das mais significativas projecções do Oriente, não só pela sua durabilidade no imaginário colectivo europeu, mas sobretudo pela sua influência (co-responsabilidade, até) nos esforços expansionistas ainda antes do século XV. Raffaella D’Intino, na «Introdução» à recolha de relatos de viagens intitulada *Enformação das Cousas da China. Textos do Século XVI*, faz o levantamento dessa mitologia remota (uma mitologia que durante muito tempo sustentara as grandes imagens do Oriente) e do seu contributo para as primeiras aproximações àquele lugar:

Se não existe na literatura portuguesa de viagens um verdadeiro tópico paradisíaco – não havendo amplas descrições do Éden nos escritos que se ocupam de novos países –, é preciso não subestimar a influência deste mito na mentalidade portuguesa, constituindo uma das primeiras projecções europeias no Oriente, ou melhor, a construção dum reverso necessário e, num certo sentido, compensatório das misérias do presente, que encontra o seu lugar geográfico nas *Terra Incognitae*. Interessa-nos sobretudo salientar que este mito – apesar do seu âmbito abstracto – desempenhou um papel fundamental no inconsciente colectivo do Ocidente, ao desenvolver outro que, graças à sua grande “adaptabilidade”, tanta importância teve nos séculos XIV-XVI: o mito do Preste João das Índias. (...) A força do mito do Preste João vai transcender a evidência da experiência – ou seja, a descoberta de que não existe um reino cristão como é descrito na *Carta*, pois a realidade de que nos fala continuaria a ser procurada durante muitos séculos por todos os viajantes nas terras desconhecidas do Oriente. Já na época henriquina este reino começou a ser motivo propulsor dos Descobrimentos (...).

(1989: XIX-XXI)

A particularidade do mito do Preste João reside, pois, na sua interminável demanda, ou seja, na insistente tentativa de o situar num espaço real. Ora, cada uma destas representações simbólicas – todas convergentes num certo desejo de recomeçar a história pelo reencontro com o paraíso perdido – será um forte contributo para a «invenção» da China; em suma, para apurar a certeza de que podia estar encontrado «o mítico reino da perfeição» (D’Intino, 1989: XXIII), ainda que essa crença não se ajustasse tão perfeitamente às práticas religiosas chinesas, quanto à sua exemplar estrutura político-social.

A exaltação utópica da sociedade chinesa enquanto sociedade ideal estender-se-á, apesar de tudo, por muito tempo, à medida que o contacto com aquela cultura se fortalece – por isso, encontraremos descrições e argumentações altamente favoráveis no que respeita à realidade chinesa, não só nos escritos dos Jesuítas como, mais tarde, nas propostas dos filósofos Iluministas. Não obstante o interesse histórico de todas as *enformações* e tratados redigidos a partir das viagens – textos que sintetizam a primeira construção ideal do Oriente – neste capítulo irei deter-me apenas nas reflexões que, apesar de sumárias, assumem já um cariz estético (a saber, aquelas onde se faz menção à escrita, à língua e à literatura daqueles países).

A escassez de testemunhos e observações com marcado interesse pelas letras e pela arte é evidente, pelo menos até finais do século XIX português – daqui pode ter resultado o facto de o exotismo ou, mais concretamente, o discurso sobre a alteridade oriental, nunca ter produzido uma verdadeira poética. Os portugueses chegam à China em 1513 e só em 1543, trinta anos mais tarde, ao Japão. Do lado português, o diálogo que se estabelece com ambos os territórios é comandado por dois impulsos distintos: «a busca desenfreada de lucro e a busca da santificação da alma pelo desprezo das paixões corporais» (Costa, 1995: 139). Ora, esta dualidade irá acompanhar todo o processo de recepção e de representação do Outro (mais concretamente, do seu pensamento estético) ao longo da nossa literatura. Numa reflexão básica e preliminar, podíamos afirmar que a relação com a arte e o pensamento do Extremo Oriente provém dessa mesma dualidade: por vezes, de uma busca pragmática, excêntrica até, pela posse material; enquanto noutras, o diálogo resulta de uma necessidade de encontrar vias espirituais alternativas, que permitam mesmo reduzir a linguagem a uma pureza simbólica, concretizada num quase-silêncio. Assim se explicam as diferentes perspectivas que segundo João Paulo A. Oliveira e Costa notamos, por exemplo, nas primeiras leituras propostas pelos Jesuítas

acerca da cultura nipónica: «uma, objectiva, que descreve a sua configuração, o clima, a população e a sua civilização; outra, subjectiva, que nos proporciona, por um lado, uma avaliação cristã da cultura nipónica (a forma como os missionários viam o país que estavam a cristianizar), e nos transmite, por outro, as aspirações dos evangelizadores (...)» (*ibidem*: 151). O facto de a primeira perspectiva ter avultado e sobressaído sempre em relação à segunda, pode justificar o interesse tardio pela estética oriental, pelo menos nos termos que ditam uma significativa “influência” para as nossas letras.

Ainda assim, embora parcos e incipientes, os primeiros relatos portugueses sobre a China e o Japão não deixam de fundar as primeiras leituras comparatistas entre realidades estéticas distintas. Se nos detivermos nalgumas das principais fontes da época<sup>3</sup>, notaremos que essas comparações ocorrem principalmente a dois níveis: num primeiro nível, encontramos a comparação entre as projecções que resultavam do imaginário e das mitologias antigas, e o confronto com a realidade, *tal como ela é* comprovada pela experiência; num segundo nível, o registo das semelhanças e das diferenças de ambas as realidades, Oriental e Ocidental, *tal como elas são* avaliadas pelo narrador. Ora, o ponto de vista de quem relata, o seu interesse em focar mais este ou aquele aspecto, será um instrumento fundamental para o despertar dos gostos, para uma crescente apreciação do diverso, enfim, para a construção de uma imagem instruída da China e do Japão, conforme a que se desenvolveu, lentamente, até ao século XX.

As primeiras descrições que podemos encontrar vão no sentido de procurar a semelhança e não a diferença. Mais uma vez, este preceito reflecte-se nos níveis que atrás referi – semelhança em relação à *imagem que tenho de mim* e em relação à *imagem remota que construí do Outro*: «Com efeito, constituía uma dificuldade muito grande para os viajantes da época conseguir ver. Viajar significava aventurar-se no desconhecido, do qual, porém, se guardava a imagem fantástica projectada por uma grande variedade de livros. Tudo isso explica a visão dos Europeus que viajaram na Ásia: eles descobriam o novo com olhos antigos e contavam-no respeitando as convenções» (D’Intino, 1989: XVI). Assim, não é de estranhar que vários relatos portugueses sobre a China procurassem fazer convergir continuamente aquela realidade com o mito medieval

---

<sup>3</sup> A saber: *Suma Oriental*, de Tomé Pires (1515); *Livro das Coisas do Oriente*, de Duarte Barbosa (1518); *Livro que trata das cousas da Índia e do Japão*, compilação que inclui vários autores (1548); *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda (1552); *Décadas*, de João de Barros (1552); *Tratado da China*, de Galiote Pereira (1563); *Tratado das Cousas da China*, de Gaspar da Cruz (1569-70); *Tratado das Contradições e Diferenças entre a Europa e o Japão*, de Luís Fróis (1585); *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (1614).

do Cantaio, facto que beneficiou bastante as impressões positivas que dela se ia colhendo, mas também fez estagnar a informação numa série de *topos* e estandardizações que prevaleceriam por demasiado tempo<sup>4</sup>, atrasando qualquer reflexão mais profunda de natureza estética. Contudo, a tal atitude “comparatista” irá atenuar, em certos casos, esta tendência rígida, porque representa também o início de um processo de revisão crítica das velhas mitologias – e essa revisão crítica, como veremos, procura também os domínios da língua, da escrita e da literatura, privilegiando várias vezes aquilo que a nova realidade estética propõe.

Excelentes exemplos deste tipo de reflexões são os que podemos retirar do *Tratado em que se contam muito por extenso as cousas da China com suas particularidades e assim do reino de Ormuz*, de Frei Gaspar da Cruz (Évora, 1569-1570); ou ainda, do *Tratado das Contradições e Diferenças entre a Europa e o Japão*, escrito pelo Padre Luís Fróis (concluído em Canzusa, no ano de 1585). Com efeito, podemos considerar a seguinte passagem retirada do texto de Gaspar da Cruz como uma das primeiras fontes portuguesas a focar a escrita chinesa e a caligrafia como tópicos de interesse para futuras considerações:

Não têm os chinas letras certas no escrever, porque tudo o que escrevem é por figuras, e fazem letras por parte, pelo que têm muito grande multidão de letras, significando cada uma cousa por uma letra. De maneira que uma só letra lhes significa Céu, e outra terra, e outra homem. E assim de todas as outras cousas [1]. E todavia é de saber, que também usam de certos caracteres para escrever nomes que são ou parecem ser peregrinos [2]. Esta é a causa porque em toda a China há muitas línguas de maneira que uma se não entende a outra por fala, nem os cauchim chinas com os chinas, nem os japões com os mesmos chinas se entendem por palavra, e todos se entendem por escritura. Porque a letra que a todos significa céu, sendo uma só acerca de todos, uns a nomeiam de uma maneira, e outros de outra mas a todos igualmente significa

---

<sup>4</sup> Rafaella D’Intino acrescenta o seguinte: «é justamente na visão da China que se desenvolve ao máximo uma imagem quase *figée* (porque, como revelará a leitura dos textos aqui impressos, os vários autores acabam por utilizar as mesmas ideias, as mesmas fórmulas descritivas e até os mesmos expedientes literários), definindo uma espécie de tópica que condicionará a escrita de qualquer autor. (...) E notamos como os autores que querem manter vivo o interesse do seu público não expõem os princípios que regem a dita sociedade didáctica e estaticamente, mas antes no-la apresentam viva na sua dinâmica *mise en situation*, ou seja, imersa nas situações mais quotidianas» (1989: XXXII).

céu. Muitas vezes pratiquei com homens discretos, como poderia ser entendendo-se tantas gentes por escritura, não se entenderem por fala [3], e nunca pudemos cair em como seria, se não uma vez estando em um porto de Cauchim China. O escrivão do navio que era China fazia uma carta para os loutias da terra, para que nos mandassem dar por nosso dinheiro mantimentos. Quando lhe vi escrever a carta, disse-lhe para que escrevia carta, pois bastava dizerem-lho de palavra: disse-me que os não entenderiam por palavra: deixei-lhe acabar de fazer a carta e pedi-lhe que me fizesse o a. b. c. fez-me só quatro letras, disse-lhe que me fizesse as letras todas do a. b. c. e respondeu-me que não podia logo assim fazê-las, que eram mais de cinco mil [4]. Caí eu logo no que podia ser, e perguntei-lhe como chamam esta letra primeira, respondeu, tiem, perguntei-lhe tiem que quer dizer, disse-me que céu, a outra terra, a outra homem. E assim me ficou claro o que dantes me estava escondido. As suas regras não vão atravessadas como nas escrituras de todas as mais gentes, se não vão escritas de alto abaixo [5].

(Cruz, 1570: 101-102)

Daqui se retiram, sem dificuldades, pelo menos cinco asserções básicas para o estudo da escrita chinesa (as quais distingui numericamente no excerto): 1) a natureza ideográfica (e não fonética) dos caracteres; 2) a existência de pelo menos dois alfabetos distintos: um para as palavras chinesas, outro para as palavras de origem estrangeira; 3) a escrita como a verdadeira linguagem universal, elemento unificador do entendimento entre os povos de diferentes territórios a Oriente (mais do que a fala); 4) a incalculável diversidade de ideogramas; 5) a disposição vertical, e não em linhas horizontais, da caligrafia. Algo semelhante podemos encontrar no Capítulo X do *Tratado* de Luís Fróis, aquele em que dá conta «Do escrever dos Japões, e de seus livros, papel e tinta e cartas»:

1. Nós escrevemos com vinte e duas letras; eles com quarenta e oito no a.b.c. de *cana* e com infinitos caracteres em diversas letras.
2. Nós estudamos diversas artes e ciências nos nossos livros; eles toda a vida gastam em conhecer o coração dos caracteres.

3. Nós escrevemos ao través, da mão esquerda para a direita; eles [escrevem] ao comprido, e sempre da mão direita para a esquerda.
4. Onde as derradeiras folhas dos nossos livros se acabam, ali começam os seus.
5. Nós temos a impressão por coisa singular; eles em quase tudo usam a escritura da mão, porque a sua impressão não presta. (...)
14. As nossas cartas não podem manifestar os conceitos senão por grande leitura; as [cartas] de Japão são brevíssimas e muito compendiosas. (...)
26. A nossa letra é muito pequenina; a sua [letra] é maior que a nossa de cabídola.
27. A sentença das nossas trovas se inclui em quatro, seis ou oito regras; todas as cantigas do Japão se incluem em dois versos somente, sem consonância.
28. O nosso ler é muito depressa; o seu [ler é] pausado e em saltinhos.

(Fróis, 1585: 119-122)

A novidade, em Fróis, encontra-se não só na descrição mais pormenorizada das singularidades da escrita (nota já como esta sobressai pela síntese, mesmo na produção poética) e da suprema importância da caligrafia; mas distingue-se principalmente pela assunção de uma dicotomia “nós/eles”. No que respeita ao estudo das letras, parece-me que, antes deste trabalho, nunca as duas realidades tinham sido, de forma tão sistematizada, termo de comparação. Por isso mesmo, a relevância precursora do *Tratado das Contradições e Diferenças* reside na análise comparativa que propõe, sobretudo tendo em conta que as letras e a arte do Outro seriam temas menores, numa época que perseguia essencialmente a supremacia económica, religiosa e política.

Esta questão faz com que os primeiros testemunhos escritos do interesse pelas práticas literárias e artísticas do Extremo Oriente se fiquem por aqui e que, a esses níveis, a sua influência tenha sido nula por vários séculos em Portugal. No entanto, a inspiração pelo exotismo oriental seria preponderante para a introdução de novos recursos literários, que se estendem não só à narrativa histórica das crónicas, mas também à abordagem



épica experimentada pela poesia. Esta questão é bastante desenvolvida por Donald F. Lach, em *Asia in the Making of Europe*:

Local color and exoticism are injected by using the strange names of foreign persons and places, by describing alien customs, and by clothing the characters on stage in Oriental costumes. Like the maritime tragedies, the narratives, poems, and dramas based on sieges were not unique to Portuguese literature. The Portuguese were, however, pioneers in both these modest genres. And, it is obvious that these themes would not have assumed their particular shape or included their special substance without having the overseas navigation and the conquest in Asia as inspirations. (1977: 138)

Lach acrescenta que a grande aventura portuguesa a Oriente ganhará tal expressão na literatura que, de certo modo, nos reduziria a perspectiva em termos históricos, uma vez que nos tornaria negligentes na atenção concedida ao próprio país e se sobreporia muito à atenção concedida às restantes conquistas na América e em África (cf. *ibidem*: 139). Todavia, importa realçar mais uma vez que, se a postura épica em relação à presença portuguesa na Ásia denuncia quase sempre, da parte de quem narra, a retirada de ilações morais a partir dos contactos, raramente se retiram ilações estéticas.

Ainda assim, cabe sublinhar que o Oriente se cristaliza de tal forma na nossa literatura que “passa de tema a mito”, como explica Álvaro Manuel Machado, atravessando a partir de então múltiplas atitudes estéticas, todas descendentes de uma raiz comum que, a par de Eduardo Lourenço, define como “trauma”:

(...) o Oriente, e não África, passou de tema a mito porque derivou daquilo que poderíamos chamar um *trauma* nacional: a perda da nossa oportunidade histórica de transpor para o Oriente o que do Ocidente renascentista aprendêramos. A perda de uma herança renascentista que a velha civilização oriental enriquecera culturalmente, herança que ficou para sempre perdida, acção que ficou para sempre incompleta, perda moral que a perda da independência nacional com a morte de D. Sebastião só veio tragicamente concretizar. (...) Consequentemente, o período renascentista português dos

Descobrimentos parece-me ser o período da cristalização do mito do Oriente na nossa literatura.

(Machado, 1983: 13; itálico do autor.)

Assim, se quiséssemos estabelecer uma cronologia para a presença do mito desde os primórdios da poesia portuguesa, teríamos que recuar pelo menos até ao Cancioneiro Geral (nomeadamente, até às composições históricas que inauguram já uma certa linha de exaltação épica ligada às conquistas ultramarinas, e para a qual muito contribuem, por exemplo, os poemas de um Luís Anriques ou de um Diogo Velho da Chancelaria<sup>5</sup>); ao teatro de Gil Vicente (recorde-se que a presença portuguesa no Oriente constitui o cenário histórico e o acervo simbólico de peças como o *Auto da Índia*, o *Auto da Fama* ou o *Triunfo do Inverno*); à épica, à lírica e a muitos dos episódios biográficos que eternizariam a obra de Camões; ou, ainda antes do incontornável interesse romântico, a pelo menos dois aspectos relevantes da poética de Bocage, precisamente o da sua identificação com Camões enquanto poeta exilado nas terras longínquas do Oriente (porque também o seu percurso de vida se cruza com aqueles espaços) e o do Oriente como fonte de inspiração nacionalista (com referências marcadas, essencialmente, por ideais etnocêntricos – Álvaro Manuel Machado sustenta mesmo que «como o Camões d’*Os Lusíadas*, Bocage só evoca a civilização oriental em breves imagens de uma exótica e infernal natureza, para exprimir um ocidentalismo que o leva a repudiar em termos dogmáticos tudo o que se opõe à religião cristã» (*ibidem*: 63), pelo que, fazendo uso da sua citação de Teófilo Braga, tudo nos leva a assumir que Bocage ainda experimenta o Oriente «como um sonâmbulo» (*ibidem*: 66)).

Ora, destes que são os primeiros vestígios da fixação do *mito* na nossa poesia ressalta uma ideia de “resistência” em relação ao próprio *mito*, ou seja, está patente uma recusa na aceitação do diverso. Isto explica, mais uma vez, a morosa aproximação e o aparente desinteresse pela história, arte, literatura ou filosofia de espaços culturais como a China e o Japão. O Extremo Oriente representaria, para a identidade colectiva, o expoente máximo da nossa soberania à escala mundial – logo, seria um nutriente maior para a prevalência do nosso *complexo de superioridade* em relação ao *complexo de*

---

<sup>5</sup> A saber: «De Luís Anriques ao duque de Bragança, quando tomou Azamor, em que conta como foi» e «De Diogo Velho da Chancelaria: “Da caça que se caça em Portugal”, feita no ano de Cristo de mil quinhentos XVI».

*inferioridade*, disjunção que, segundo Eduardo Lourenço, cinge desde cedo a personalidade cultural portuguesa e que tem cumprido a função «de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade» (Lourenço, 1978: 25). Com efeito, a persistência dessa soberania cultural (que, ainda por cima, se expressa sobretudo em termos literários) não se revê, pelo menos até ao século XIX, no desejo de assimilação, de investigação e de compreensão do diverso, tendo em vista a universalidade do conhecimento. Porque tal entrega ganha facilmente um fundo de subalternidade: não nos podemos esquecer que esta atitude é, em grande medida, explicada pelo fundamentalismo religioso; aprofundar o interesse pelo pensamento estético daqueles espaços, seria aceitar a coexistência e a igualdade de uma fé rival.

Porém, o século XIX, como referi, reflecte já uma inflexão desta atitude. O percurso, aliás, vinha sendo trilhado na Europa pelo menos desde o século anterior. Leibniz, ainda nos finais do século XVII, manifesta uma lucidez exemplar neste domínio, exaltando, em inúmeros trabalhos<sup>6</sup>, não só a superioridade da escrita chinesa, mas também do seu pragmatismo ideológico (apresentando, a partir daquele modelo, argumentos favoráveis à religião natural e universalista). Um pouco mais tarde, a filosofia das Luzes – em figuras como Montesquieu, Voltaire e Diderot – irá partilhar do mesmo elogio, sensibilizados pelo exemplo daquela sociedade em matéria de racionalismo e de justiça política e social. Porém, será sobretudo com os românticos alemães, nomeadamente Schelling, através do seu interesse pela Índia, que o Oriente passa a figurar como *pátria das ideias*, permitindo uma verdadeira renovação da história do pensamento filosófico. Aquilo que os românticos buscam no Oriente será precisamente o inverso do que inspira os seus antecessores: o Oriente representa uma fuga ao racionalismo austero e caduco, para abraçar a via da transcendência e da elevação espiritual<sup>7</sup>. À medida que esta nova visão do Oriente ganha forma (ele é agora a sede da ascese – um horizonte místico e policromado no imaginário de letrados e artistas) o tema da *viagem* – em particular, o da viagem ao Oriente – ganha uma inestimável relevância, transformando-se no marcador simbólico e metafórico do exotismo literário.

---

<sup>6</sup> Entre os mais significativos no domínio destas matérias destacam-se: *Lingua Genelar* (1678), onde dá conta da importância da escrita chinesa para o estudo dos caracteres universais; o prefácio da *Novissima Sinica* (1697), colectânea de relatos e cartas de missionários a propósito da China; e o *Discours sur la théologie naturelle des chinois* (1716), carta dirigida a Nicola Rémond, que não chega a ser enviada.

<sup>7</sup> Em Schelling, o Budismo e as religiões da Ásia serão, por exemplo, temas recorrentes em algumas das lições que compõem a sua *Introdução à Filosofia da Mitologia* (1825) e constituem uma das bases d' *O Sistema do Idealismo Transcendental* (1800).

Para os românticos (e mais tarde, para os simbolistas) a viagem representa um desejo de descoberta empírica da diferença do Outro e a apreensão total dessa diferença para uma expansão do eu. Independentemente de ser real ou imaginária, a dimensão da viagem é sobretudo simbólica, vai-se construindo em torno de mitos e representações, por vezes exacerbadas, que incluem paisagens, épocas e personagens vivas. Pouco a pouco, o Oriente torna-se num destino privilegiado, especialmente para a literatura francesa do século XIX – ao contrário de Portugal, onde a sua aparição, seja ela concretizada em descrições reais ou fantásticas, seria rara, mais ainda no que respeita a espaços sem envolvimento coloniais como a China e o Japão (entre os românticos portugueses, como sabemos, o pitoresco exótico seria em grande parte substituído pelo pitoresco medieval). Mas do Romantismo francês chegam-nos sem dúvida inúmeras *voyages*, que vão, por exemplo, do *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* de Chateaubriand, à *Voyage en Orient* de Lamartine, ou ao conjunto de poemas *Les Orientales*, de Victor Hugo. Porém, o interesse pelo Oriente, enquanto objecto de estudo e de contemplação ao mesmo tempo pensante e emotiva, revela-se ainda superficial e ambíguo: às vezes não é mais do que o pretexto para um cenário teatral, uma fantasmagoria, outras, a resposta a uma nostalgia espiritual, a simples satisfação dessa necessidade romântica de pitoresco, ou ainda, a fusão entre o real e o imaginário com o intuito de manipular a imagem do Outro para defesa dos próprios ideais (de facto, o *Itinéraire* de Chateaubriand constitui um bom exemplo da impermeabilidade do selo cristão).

Diferentes leituras propõem, entretanto, as obras de teor orientalista posteriores ao Romantismo: falaríamos aqui de um Gérard de Nerval, de um Charles Baudelaire, ou de um Paul Claudel. Se, por um lado, Nerval revela ainda, na sua *Voyage en Orient* (1851), esse gosto antigo de pitoresco, transcende-o já pela inclusão do sonho e de um renovado lirismo no dizer, que impõem um ritmo próprio à narrativa, ritmo que alterna entre o humorístico, o trágico e a exaltação visionária, e transforma a obra numa espécie de novela poética composta sob o signo da viagem. Mas não só: o Oriente apresenta-se, para os pré-simbolistas, não como o exílio ou a *ex-patria* dos românticos, mas antes como a tentativa de encontrar uma pátria perdida, uma pátria imaginária. É aqui que «L'Invitation au Voyage» de Baudelaire, poema em prosa inserido na colectânea *Spleen de Paris* (1869), assume especial importância: essa *voyage en orient*, em Baudelaire, é uma viagem estática, é uma peregrinação imaginária em busca de uma pátria outra – um «Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe» (Baudelaire, 1869: 297) – que nos é

apresentada, através de uma intensíssima orquestração de imagens e de símbolos, como lugar de esplendor e de perene fascínio. Por sua vez, já na viragem do século, é Paul Claudel que, com a sua *Connaissance de l'Est* (1900), traz uma das primeiras leituras poéticas a partir do Oriente mais longínquo: foca a sua atenção no Extremo Oriente, assinalando nessa obra uma conjugação exemplar entre o interesse etnográfico e toda a linguagem simbólica, cheia de musicalidade e ritmo, de uma época. Trata-se de um conjunto de poemas em prosa, escritos na sua maioria na China, entre Julho de 1895 e Outubro de 1899, período em que Claudel ocupava o cargo de cônsul em Xangai. Os textos, marcantes quer do ponto de vista lírico, quer pelo detalhe das descrições, permitiriam ao estrangeiro ou ao futuro viajante travar conhecimento com a cultura chinesa apresentando-a por isso, de uma forma elogiosa e delicada, nas suas inúmeras facetas: a escrita, o teatro, os hábitos alimentares, as paisagens, entre várias outras. Paul Claudel foi ainda embaixador em Tóquio: da sua passagem pelo Japão resultaria também uma colectânea de breves composições próximas do haiku, compostas entre Junho de 1926 e Janeiro de 1927 e caligrafadas por Ikuma Arishima, que seria publicada sob o título de *Cent phrases pour éventails*, em 1941.

Em relação a Portugal, como já se disse, pouco ficou dessa atracção pelo exótico que trouxe à literatura europeia do Romantismo os primeiros vislumbres orientais – os escassos exemplos que poderiam remeter para o *exotismo* assentam, na sua maioria, em narrativas ficcionais onde prevalecem as realidades brasileira e africana, ou no simples culto da experiência da viagem por via marítima (cf. Buescu, 1997a: 179ss). Só através da Geração de 70, o Oriente encontrará uma presença mais significativa enquanto tema, embora essa tematização, como afirma Álvaro Manuel Machado, não chegue «a atingir o plano do mito» (Machado, 1983: 74), e muito menos revele dissidências estéticas ou efeitos ao nível da escrita. Bons vestígios desta aproximação ao Oriente podem ser colhidos em Antero de Quental e Eça de Queirós.

Em Antero, o misticismo oriental – em particular, a doutrina ligada ao Budismo – vinha ao encontro da linha em que seguia a sua reflexão filosófica, expressa sobretudo nalguns sonetos, ou ainda nas *Tendências gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX*, obra de 1890. Hernâni Cidade sustenta que a atracção pelo Budismo patente nas *Tendências Gerais da Filosofia* advém do facto de este representar o modelo para uma depuração do Cristianismo, ou seja, «uma doutrina que não impunha dogmas ou liturgia, e, contudo, preceituava uma moral que, mesmo sem Deus, inculcava como

necessária a prática moral do domínio do corpo pelo espírito, o exercício da vontade de uma caridade que abrangia o homem e todo o reino animal» e ainda «aderia com facilidade a uma visão da realidade como mera aparência» (Cidade, 1988: 90). No entanto, não podemos afirmar que Antero fosse um seguidor persistente do Budismo ou das suas versões niilistas, tão presentes no pensamento ocidental do século XIX – os seus ideais assentam, fundamentalmente, naquilo que ele próprio designa por *misticismo activo*, ou seja, numa atitude que não exclui o sincretismo entre doutrinas várias e, principalmente, não se cinge à pura e alienada contemplação: antes põe em prática «a vida como quem sabe que cada acto e momento dela é um acto e momento do Absoluto» (Quental, 1989a: 207). No que respeita à obra poética, identificam-se pelo menos dois sonetos que apontam directamente para o ideário orientalista: o primeiro, «Sonho Oriental», ainda inserido na fase mais juvenil da sua obra e no contexto de um certo parnasianismo baudelairiano, onde o Oriente corresponde apenas à projecção exótica e decorativa da época; e o segundo, «Nirvana», poema de cariz metafísico, da fase em que expressa já uma certa angústia na busca de um sentido para a existência. A especulação filosófica anterior conclui que o Universo se resume a um sofrimento sem finalidade e que tudo caminha invariavelmente para o nada, para o tal «vácuo tenebroso» a que o soneto «Nirvana» alude. A apologia do Nirvana proposta por Antero deriva, pois, da ideia de que só a Consciência está a salvo da ilusão do mundo material; só a ela é concedida a Iluminação, um repouso absoluto que pode ser praticado. Ainda que a referência a um conceito como o de «Nirvana» evidencie um elo substancial entre o pensamento de Antero de Quental e as doutrinas orientais, parece-me importante reforçar que nada na sua obra o torna adepto do Budismo ou de qualquer filosofia ou religião limitativa da universalidade das suas convicções. Além disso, reflectindo agora em termos estéticos, esse orientalismo místico nunca chega a ser posto ao serviço de uma retórica ou de um exercício de estilo por Antero (ao contrário do que acontece com o seu companheiro Eça de Queirós).

Na verdade, em Eça, as representações orientais seguiram muito a tradição francesa, focando sobretudo o Médio Oriente ou o Oriente com remissões bíblicas, onde se inserem textos como «A Morte de Jesus» (texto incompleto, publicado só em 1905, nas *Prosas Bárbaras*), cuja matéria vem a desenvolver, anos mais tarde, n' *A Relíquia* (1887); ou *O Egipto* (1926), colectânea de apontamentos que derivou precisamente de uma viagem àquele país. Porém, *O Mandarim* (1880) viria mostrar que afinal o Oriente

de Eça não se reduz a uma única geografia: embora a obra não lhe seja ditada por um conhecimento efectivo do Extremo Oriente, ela recicla projecções exóticas da China, as muitas que povoavam o imaginário oitocentista, para criar uma narrativa rica em descrições fantásticas. Em Dezembro de 1894, Eça publica ainda, na coluna que mantinha na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, uma curiosa crónica intitulada «Os chineses e japoneses» (cf. Queirós, 1894), onde tece breves comentários (plenos de ironia, mas que não vão além de um conhecimento enciclopédico daqueles territórios) acerca da guerra sino-japonesa, estabelecendo algumas relações entre esse conflito e a política ocidental.

Entretanto, no âmbito do orientalismo poético finissecular, cabe-nos considerar, com alguma atenção, as obras de António Feijó e de Alberto Osório de Castro, e ainda, numa perspectiva mais alargada, as obras de Eugénio de Castro e de Teixeira de Pascoaes. Mais alargada porque, entre eles, o ideário oriental não apresenta a mesma frequência, nem se constitui de maneira uniforme.

Por exemplo, nas *Horas* (1891), Eugénio de Castro resgata sobretudo uma Ásia pré-cristã, que se reveste de imagens orientadas por remissões bíblicas, as quais servem sobretudo o propósito simbolista de sugerir cenas e ambientes, sem representar contudo uma experiência estética ou espiritual a partir da qual o sujeito poético se apascenta e se eleva. Por sua vez, Teixeira de Pascoaes, não trazendo para a sua poesia imagens ou cenas do Oriente, parece ter recorrido a ele para inaugurar a sua poética de *figuras solitárias*. O poeta vagabundo ou o sábio eremita são, como sabemos, inspirações recorrentes na poesia oriental e um tropo apelativo para as obras portuguesas que convoco para este estudo. Gil de Carvalho aponta, por isso, para a possibilidade de um encontro com a estética chinesa em Pascoaes, referindo o seguinte:

O paradoxo do português é a sua radicação num recanto montanhoso (embora não somente nele) de Portugal – a intensidade pessoal, cultural e geográfica que daí tira, e aí mesmo liberta, dobrada de um afastamento ou chamamento distantes, históricos, imemoriais. A saudade pode ser essa moeda dual, encontrada ali, visível mas também longínqua. A poesia de Pascoaes radica na montanha mas é a sua deslocação aérea, névoas que vão e vêm, figuras e silhuetas que são peninsulares, portuguesas, e de extremas paragens. Essa ondulação esculpida, sombreada de ângulos crus e fluidas

neblinas, obsessiva, do português do Marão, ganha rasgos numerosos, traços e caminhos de montanha e água – a partir do chinês. (...) Há na China uma longa tradição de poesia-pintura *daquela* paisagem, que Pascoaes vai cantar nestes lugares portugueses, mediante uma sombria inocência de escrita, agónica e divertida do mesmo passo.

(Carvalho, 1996: 10; itálico do autor.)

Se o interesse efectivo pelo pensamento estético chinês não deixou abundantes indícios que nos permitam ir além desta especulação um pouco arriscada, deixou pelo menos alguns e esses não devem ser descurados; entre eles, está certamente o soneto «Buda», do livro *As Sombras* (1907), alegoria onde se define, através da brevíssima narrativa em catorze versos, o conceito da compaixão budista. Como atesta António Cândido Franco num artigo intitulado, precisamente, «Buda e o Budismo num relâmpago em dois momentos de Teixeira de Pascoaes», esta atracção subtil pela vida e pelo pensamento de Buda em Pascoaes, pode ainda ser entendida e completada à luz de um certo franciscanismo que também subjaz à sua obra, «através de um amor sem limite pelas formas inferiores da vida» (Franco, 2007: 154).

Sem desprestigiar o lugar ocupado por cada um destes autores no contexto do orientalismo português finissecular, parecem-me ser as obras de António Feijó e de Alberto Osório de Castro a impor maior reparo quando nos debruçamos sobre esta matéria. Em Feijó, o interesse pelo tema oriental está patente não só no *Cancioneiro Chinês* (1890), mas ainda em pelo menos dezoito poemas dispersos (compilados, em 2005, nas *Poesias Dispersas e Inéditas*) onde a China ressalta como *topos* imaginário de eleição. Dos estudos biográficos publicados sobre o poeta, nenhum indica que o seu percurso de vida alguma vez se tenha cruzado com a China, nem tampouco se certifica o conhecimento ou estudo da língua chinesa, mas as cartas ao amigo Luís de Magalhães comprovam, por exemplo, o interesse que guardava em ser transferido do seu posto de diplomata no Brasil, para ocupar o lugar de cônsul em Xangai (cf. Ramos, 2001: 140). O *Cancioneiro Chinês* não constitui, por isso mesmo, uma tradução original do autor a partir de poemas chineses, mas uma tradução da colectânea *Livre de jade, poésies traduites du chinois*, publicada em 1867 pela autora francesa Judith Gautier. Por aqui se determina que Feijó, tal como outros poetas seus contemporâneos, foi um receptor da



poesia chinesa através do francês, neste caso através de versões em prosa de poemas clássicos, assim propostos por Gautier. Contudo, em *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*, Manuela Delgado Leão Ramos defende que a tradução de Feijó regista grande originalidade em relação à fonte francesa, exactamente nos detalhes que a aproximariam mais dos preceitos poéticos chineses: «António Feijó consegue dar expressão na sua forma portuguesa (justamente por ter adoptado um processo harmonioso de expansão das imagens poéticas) a duas das peculiaridades mais marcantes da poesia chinesa: a densidade semântica dos caracteres chineses e a sua inter-reflexidade em contexto poético, isto apesar de não ter contactado com as breves poesias originais» (*ibidem*: 138); e originalidade ainda relativamente à própria estética parnasiana onde a obra de Feijó de um modo geral se insere – original sobretudo quanto à tendencial impassibilidade e falta de emoção parnasianas: «A poesia do *Cancioneiro* é profunda e serenamente emotiva. (...) Refiro-me a um modo descritivo específico, em que a imagem – dinâmica ou “cristalizada” – funciona como um espelho anímico, ilustrando uma equivalência simbólica entre o pormenor exterior e o estado emocional interior. Uma das características da poesia chinesa que o poeta português soube, de modo magistral, transmitir» (*ibidem*: 145). Assim, ainda que nada possa atestar a filtragem convicta e persistente da estética chinesa por parte de António Feijó, a sua obra representa já uma tentativa de renovar a imagem da China a partir da divulgação do seu espólio poético, sem paralelo em nenhuma das literaturas europeias, e ao qual Feijó e muitos outros letrados, perseguidores de suaves lugares e de exóticos dizeres, ainda só indirectamente teriam acesso.

Também em Alberto Osório de Castro se reconhecem algumas influências do *Livre de Jade*, traduzido por Gautier. Na verdade, a sua biografia facilita desde logo o interesse orientalista, não só porque era amigo íntimo (e consta que também parente afastado) de Camilo Pessanha, alguém que muito o influencia esteticamente, mas ainda porque a carreira de magistrado o terá levado a viver em Goa e em Timor e a conhecer bem o Oriente através de inúmeras viagens. Este último factor será decisivo para a inserção da sua obra no quadro de um certo exotismo orientalista. Se numa primeira fase os poemas eram ainda marcados por uma tendência decadentista-simbolista, com as obras *A Cinza dos Mirtos* (Nova Goa, 1906) e *Flores de Coral* (Díli, 1910), a escrita, caracterizada por uma linguagem anti-intelectualista e anti-discursiva, passa a aludir a lugares distantes e a encontrar inspiração em lendas orientais (de Timor, particularmente).

Mas só a obra *O Sinal da Sombra* (Lisboa, 1923) implica alguma intertextualidade em relação à poesia chinesa e japonesa. A obra divide-se em várias sequências, que correspondem de forma subliminar ao teor etnográfico que caracteriza os poemas. A primeira e segunda sequências são marcadas pelo impressionismo exótico em voga na época, tendo como ponto de referência o espaço histórico-cultural do Médio Oriente; na quarta sequência a lupa etnográfica diversifica-se, algo que podemos reconhecer desde logo através de títulos como a «Canção do mar malaio», a «Canção javanesa» ou os «Pantuns malaio»; na quinta sequência, a inspiração incide, por fim, sobre o Extremo Oriente. Nesta quinta sequência, que se intitula «Lacas douradas e verdes», incluem-se dedicatórias a Wenceslau de Moraes e a Camilo Pessanha (neste caso, trata-se de uma tradução do poeta Su She recriada por Osório de Castro); e destacam-se também o poema «Os Dezoito Tesouros», que o autor refere ser «sobre uma canção chinesa de Judith Gautier», e a tradução das «Líricas Japonesas», título que remete ainda para um recurso às denominações da tradição ocidental (o lugar onde a poesia é sinónimo de *lira*) e cujos poemas, designados por “Tankás e Kai-Kais”, incluem a introdução de títulos e uma disposição variável dos versos, entre tercetos, quadras ou quintetos.

Julguei importante traçar esta breve genealogia, embora ciente de que nos desviamos significativamente do objecto deste estudo – que não é nem uma história do orientalismo literário português, nem uma retrospectiva das representações do exotismo oriental na poesia, mas que se traduz, de forma essencial, na análise de evidências textuais que demonstram o interesse pela estética do Extremo Oriente em autores portugueses. Porém, este desvio permitiu firmar a convicção de que, no domínio destas matérias, palmilhamos um grande deserto até entrar no século XX. Se por um lado o Oriente correu com fluência nas veias literárias do século XIX europeu, esse Oriente foi essencialmente o Médio Oriente muçulmano e a Índia, cujo interesse chega sobretudo por via das relações coloniais: um Oriente que não conheceu a minúcia do estudo com verdadeiro valor científico, que não viu reconhecida a sua autonomia e densidade em termos estéticos, e que não se reflectiu numa verdadeira poética, tivesse ela nascido através da assimilação, da imitação ou da recriação.

As mais apuradas recepções da China e do Japão seguindo estes pressupostos teriam, na verdade, matriz anglo-saxónica – é aqui que se destacam os nomes de Ernest Fenollosa e Ezra Pound, nos quais podemos reconhecer, pelo menos no que respeita à literatura chinesa, as fontes primárias de todo o processo de filtragem estética

preconizado pela poesia europeia ao longo do passado século (apesar do considerável desconhecimento do Ocidente em matéria de cultura, língua e história da China representar, por muito tempo, um obstáculo à fruição das traduções presentes n' *Os Cantos* 52 a 61 de Pound – os chamados “cantos chineses”).

## 1.2. A fase aguda

Ezra Pound toma contacto com a poesia do Japão e da China através de um conjunto de notas e traduções de Fenollosa ainda por editar, que a viúva do autor lhe entrega em mão pouco após a sua morte em Londres, no ano de 1908 (deste conjunto faria parte o estudo publicado mais tarde por Pound com o título *The Chinese Written Character as a medium for poetry*). Ernest Fenollosa trabalhou como professor na Universidade Imperial de Tóquio e como Comissário das Artes para o governo imperial japonês – ajudando a fundar a Academia de Belas Artes e o Museu Imperial de Tóquio – pelo que o seu conhecimento da cultura artística e literária daqueles países era profundo, experimentado, directo e, sobretudo, invulgar tratando-se de um ocidental. Graças ao contributo do sinólogo britânico Arthur Waley, Pound concluiria o trabalho de Fenollosa, com o intuito de consolidar o interesse pela literatura do Extremo Oriente entre os escritores ocidentais – e, de facto, esse interesse manifestaria já alguns sintomas em autores do seu tempo, como William Butler Yeats, W. H. Auden, William Carlos Williams ou Gary Snyder e a conhecida *Beat Generation*. Isto porque, como sublinha John Driscoll em *The China Cantos of Ezra Pound*, os escritos provenientes de Fenollosa seriam um contributo inestimável para os preceitos que fundariam a poética do *Imagismo*:

Fenollosa's emphasis on the concreteness of expression supposedly built into the style of Chinese written characters is claimed to have contributed to the development by Pound of the "ideogramic method". This method juxtaposes images in English poetry in pattern that mimic the way Chinese characters supposedly form their meaning from juxtaposing visual patterns representing concrete things.

(Discroll, 1983: 19)

Mas não só: o contacto com a literatura chinesa também favoreceria uma aproximação universalista à cultura por parte de Ezra Pound e seus seguidores, bem como a procura de uma alternativa moral ao cristianismo, tendo por base os escritos confucianos<sup>8</sup>. Para além

---

<sup>8</sup> John Driscoll inclui na sua investigação algumas passagens das cartas que Pound dirige ao pai, nas quais frequentemente põe em contraste o Cristianismo e o Confucionismo. Esta tendência, segundo Driscoll, afasta-se já daquela que parecia ser a do seu mentor Fenollosa, a qual define como «violently anti-Confucian» (cf. Driscoll, 1983: 20s). Refere ainda que os valores anti-etnocêntricos de Pound levaram-no,

das traduções presentes nas secções 52 a 61 d' *Os Cantos* (que começam a ser publicados em 1925, mas cuja última recolha só sairia em 1969), constam da sua actividade de tradutor outras passagens pela literatura chinesa e japonesa, como o conjunto de poemas *Cathay* (1915) e as *Noh Plays* (1916).

Na poesia portuguesa, será provavelmente a obra de Camilo Pessanha a traçar o paralelo mais fiel com o exemplo programático de Pound. Se, por um lado, para Pessanha o Oriente é cenário de uma penetrante experiência pessoal e um objecto maior ao nível estético, merecedor de estudo, de divulgação – e até de comparação com o Ocidente, muitas vezes em detrimento deste, tal como acontece na obra do seu contemporâneo Wenceslau de Moraes –, por outro, ele ultrapassa a simples cultura enciclopédica oitocentista, desejosa de exotismo e de descoberta científica, para constituir já um «exemplo flagrante dessa plena interiorização do orientalismo» (Machado, 1983: 91), ou seja, o Oriente apresentar-se-á como uma lição estética de excelência para a escrita. Embora essa lição não seja exclusiva – porque reconhecemos ainda na poética de Pessanha uma filtragem da poética simbolista francesa –, o crescente conhecimento da língua chinesa permitiu-lhe apurar-se numa linguagem fluida, numa certa imprecisão no dizer se preferirmos, ou ainda, na construção de uma teia verbal entre os poemas, que lhes confere maior amplitude ao nível semântico (efeito semelhante ao que podemos encontrar dentro de um poema clássico chinês). Óscar Lopes concede-nos o levantamento de alguns desses meios estilísticos mais evidentes e do seu alcance fundamental:

Este alcance consiste em reduzir ao mínimo a necessidade de asserção e enlace raciocinante. Trata-se de uma tendência fundamental do simbolismo para a qual Pessanha encontrou semelhanças na poesia elegíaca chinesa das dinastias Ming e Tang, de que traduziu vários espécimes e onde notou a supressão de *todas as palavras designativas das relações lógicas*. (...) Na ordem frásica, Pessanha tira partido das inversões usuais do verso no sentido de antepor as qualidades às coisas, as circunstâncias às acções, as coisas às acções, o que quer dizer que, na sua poesia, o nexos dinâmico e a realidade material e essencial se some, quanto possível, sob a mera constatação da aparência qualitativa ou circunstancial. Esta poesia mostra,

---

sobretudo, a partilhar bastante dos ideais jesuítas: «as much as he wanted China brought to the West through Chinese material, not through the patronizing and potentially hypocritical perspectives of Europeans in reality only interested in exploiting the foreign culture they had contact with.» (*ibidem*: 29).

não infere nem assevera. Omite-se frequentemente o predicado, e sobretudo o verbo *ser*, isto é, a cópula de asserção predicativa, substituído por exclamações, reticências ou pela anteposição do adjectivo predicativo ao sujeito (...).

(Lopes, 1987: 132; itálicos do autor.)

Paralelamente, a longa permanência naquele espaço desenvolveu na sua poética não só um vasto acervo pictural, mas também a reiterada tematização de um exílio voluntário, onde a experiência pessoal da distância funcionará como chave mestra para assumir a condição de decadência e de silenciamento do passado pátrio. Nesta medida, a poética de Pessanha já não se nos afigura como um mero *sintoma* do apelo estético do Extremo Oriente, mas sim como a primeira *fase aguda* desse apelo. Juntamente com Pound e seus seguidores, a obra de Pessanha concorre para um *corpus* poético europeu renovador, bem nutrido e bem alicerçado, a partir do contacto directo com a matéria oriental.

Por sua vez, em Wenceslau de Moraes, ou ainda, no seu contemporâneo Lafcadio Hearn, apesar de intervenientes em todo este processo de *nutrição* a partir do contacto directo com a matéria oriental – em ambos os casos, a atenção incidirá exclusivamente sobre a cultura japonesa – não se constitui uma verdadeira poética com consequências verbais ou retóricas. Hearn e Moraes nunca se afastam, enfim, do intenso e apaixonado descritivismo dos hábitos, das gentes, das paisagens e da história do Japão, reflectindo a estética oriental num plano que consideraremos ainda *sintomático* e não *agudo*; embora, sublinho, o seu contributo na divulgação do pensamento estético japonês e a dedicação quase exclusiva das suas obras a esse fim, tornem inestimável a sua participação naquela que será a filtragem da estética do Extremo Oriente pelos poetas vindouros (à qual se juntam mais tarde os aturados estudos de Armando Martins Janeira<sup>9</sup>, autor de vários trabalhos sobre Wenceslau de Moraes e das obras *The Epic and the Tragic Sense of Life in Japanese Literature* e *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*, fontes bibliográficas ainda preciosas numa leitura comparada entre o Ocidente e o Extremo Oriente em termos estéticos e, por isso mesmo, referências que tenho muito presentes neste trabalho).

---

<sup>9</sup> Martins Janeira foi Primeiro Secretário de Legação de Tóquio, de 1952 a 1955, e Embaixador de Portugal na mesma cidade, entre 1964 e 1971, cargos que lhe garantiram o contacto profundo com a cultura do Extremo Oriente e a presença assídua nas principais conferências orientalistas em inúmeras universidades europeias e asiáticas.

Ora, se considerarmos esta filtragem estética em termos realistas, não podemos afirmar que o século XX português tenha convocado um interesse verdadeiramente regular e institucionalizado. A atenção sobre as poéticas orientais continuará à margem das grandes linhas estéticas, dos *ismos* da vanguarda, dos círculos literários ao serviço de um conteúdo programático – o curioso é que essa atenção, embora subtil, não organizada, carente de fundamentação e autonomia do ponto de vista retórico, passe a estar incluída no conteúdo programático individual de vários poetas num mesmo período de tempo (sobretudo a partir da segunda metade do século e, mais intensamente, da viragem dos anos 80 até aos nossos dias). Ainda antes disso, em Fernando Pessoa e na Geração do *Orpheu*, essa atenção já não é de se excluir. Não nos podemos esquecer que, no domínio da poesia, a temática orientalista perpassa, por exemplo, o poema «Opiário» de Álvaro de Campos, onde a busca de «um Oriente ao oriente do Oriente» reflectia, *grosso modo*, a tentativa modernista de superar a decadência de um passado maior, através da mitificação da imagem do Portugal imperialista; e estende-se também a vários poemas de Mário de Sá-Carneiro, onde o Oriente é recuperado por uma série de imagens, ora decadentistas, ora visionárias, postas ainda ao serviço do simbolismo da linguagem. Contudo, dentro desta *geração*, a obra que, no presente contexto, pode favorecer uma especulação mais funda – contexto em que, relembro, se reflecte sobre a assimilação do Extremo Oriente, apenas e só, em termos estéticos – é a do mestre que se situa *fora dela*: refiro-me, pois, a Alberto Caeiro.

Para focar este aspecto vou-me cingir, em particular, à interessante tese de Leyla Perrone-Moisés, que consta do conjunto de ensaios *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, onde nos é proposta uma leitura do mestre Caeiro enquanto *mestre Zen*. Conforme declara a autora, a poética de Caeiro consubstancia-se num saber estranho aos sistemas tradicionalmente aceites no Ocidente; Caeiro promove uma filosofia que *rompe* em busca de uma «outra coisa»; uma filosofia que «despreza a razão e o intelecto, desconfia das explicações totalizantes. Promete, como nas religiões, uma harmonia, uma união, a paz interior e a libertação» (Perrone-Moisés, 1982: 114). Estas constituem, também na minha opinião, afinidades satisfatórias para que se possa colocar esta poética em confronto com as doutrinas sustentadas pelo Budismo Zen e até, como Perrone-Moisés ainda sugere, a partir dessas posturas mentais, avaliar alguns resultados estéticos para a própria arte verbal (cf. *ibidem*: 117s). Esta subtil aproximação permite-nos, desde logo, chamar à reflexão vários tópicos comuns a ambas as linhas de pensamento, a

caeriana e a budista. A saber: que a fruição do real não requer um entendimento metafísico, racional; que a verdadeira sabedoria se pauta por uma visão directa do mundo, evitando decifrá-lo ou organizá-lo segundo *pré*-conceitos; que o homem deve ser reconduzido às coisas simples, à elementaridade do seu quotidiano; que o homem deve seguir a sua vontade e pôr em prática «a arte da naturalidade existencial»; que a percepção deve ser orientada unicamente pelos sentidos, pelo imediatismo das sensações, por um *conhecer sem pensar*; que a linguagem é sempre parcial e corrompe a realidade, pelo que a verbalização, a constante nomeação das coisas, deve ser superada pela entrega às sensações, à experiência física, valorizando a substituição do *pensamento analítico pelo pensamento sintético*; que só o *esvaziamento* da mente de todos os *pré*-conceitos e abstracções permite uma apreensão do universo em termos absolutos – uma «vivência do total no particular» –, prática que permite transformar cada visão numa experiência sempre inaugural; que o homem só se conhece a si próprio subjectivamente; que o despojamento material, a renúncia ao supérfluo, o contacto directo com a natureza e o retorno à pobreza das coisas não representam privação, mas sim formas de conquistar liberdade e alegria (cf. *ibidem*: 120ss).

Entretanto, Leyla Perrone-Moisés vai um pouco mais longe, apresentando-nos vários poemas de Caeiro entrecortados de modo a recriar a forma do haiku (porque esta se cinge a três versos conforme sabemos). A autora visava com isto mostrar que não é difícil transformar esta poesia em «falsos haicais com as características dos verdadeiros: síntese, concretude, sensualidade, impacto visual de “pequenos quadros”; índices sazonais remetendo para um tempo cíclico; efeitos implícitos por associações surpreendentes (*renso*); comunicação de sensações e sentimentos não individualizados, apenas humanos» (*ibidem*: 141-142). Uma especulação deste tipo – que decorre da manipulação dos poemas – levanta muitas reservas, até porque a retórica caeriana inclui várias operações mentais, que se reflectem quer ao nível da comparação de imagens, da tendência para conceituar, para explicar e para se auto-explicar, quer ao nível da subordinação verbal, da discursividade e da escolha de verbos que expressam uma postura metafísica ou ética em relação à realidade. Mas a própria autora alude a estas reservas, concluindo a partir delas que, qualquer aproximação aos princípios filosófico-estéticos do Zen, em Alberto Caeiro, é reveladora de «uma tensão entre uma teoria e uma prática» (cf. *ibidem*: 142s) – os poemas de Caeiro tornam-se muitas vezes proverbiais, ao contrário do que acontece no verdadeiro haiku, onde «o objeto é tão carregado de



significação que dispensa qualquer interpretação ou moral» (*ibidem*: 149). Esta tensão, como veremos, será comum a alguns poetas contemporâneos que aqui me proponho analisar, mesmo àqueles que assumem o diálogo com estas matérias. Diremos, portanto, que raramente esse diálogo, na poesia portuguesa, se efectiva de um modo equilibrado e homogéneo quanto à forma e ao conteúdo. Esta evidência estará presente inclusivamente em obras que reflectem um orientalismo programático, onde se inserem alguns trabalhos de Casimiro de Brito ou de Jorge Sousa Braga.

Ora, os exemplos mais recuados e com uma dinâmica evolutiva mais intensa no que respeita à adopção de aspectos formais das poéticas do Extremo Oriente, surgem-nos precisamente ao nível do haiku. Esse sopro mínimo será o principal responsável pela mudança de enfoque em relação aos dois terrenos estéticos em presença: a construção literária de uma imagem poética da China cede agora lugar à construção de uma poética a partir da imagem literária do Japão. Quero com isto dizer que, a recepção da cultura japonesa pelas poéticas ocidentais, não é apenas fruto do interesse crescente pelas fontes filosóficas do Budismo ou pelas singularidades artísticas que floresciam nos relatos e descrições de viajantes: é o resultado da adesão a uma forma poética muito específica, que resulta da intimação pessoal de cada poeta no sentido de se formar como leitor e de formar o seu leitor, e de um intenso ginastivar da linguagem de chegada para melhor servir o modelo de partida e, assim, reeducar a própria tradição.

Ao contrário de Portugal, o culto do haiku teria no Brasil um carácter mais organizado, reunindo vários intelectuais em torno de um mesmo circuito. A primeira colectânea que cultiva a forma, intitulada *Haikais*, surge em 1933 pela mão de Waldomiro Siqueira Júnior, e os vestígios pioneiros estender-se-ão até aos anos 40, em publicações individuais de poetas como Guilherme de Almeida, Jorge Fonseca Jr. e Oldegar Vieira, as quais reflectem já uma tentativa declarada de ilustrar aquela forma em língua portuguesa. Esse trabalho inaugural encontrará algumas repercussões a partir dos anos 60, na essência do próprio movimento concretista, mas também ao nível do trabalho individual de poetas como Lyad de Almeida, Pedro Xisto, Paulo Leminski, Millor Fernandes, Gil Nunesmaia e Olga Savary, quase todos mais predispostos a uma abordagem criativa do haiku do que propriamente a uma recuperação fiel do cânone. Porém, no caso do Brasil, podemos dizer que estes trabalhos dispersos evoluíram de facto para um culto, que se institucionalizou e gerou seguidores fiéis. O culto fixa-se sobretudo na cidade de São Paulo e para a sua evolução muito contribuiria a comunidade

de intelectuais japoneses aí residente, cuja figura mais activa será Masuda Goga (Hidekazu Masuda), um dos responsáveis pela criação do “Grémio Haikai Ipê” e do “Grémio Caleidoscópio” (especificamente dirigido para a prática de versos encadeados, o *renku* ou *renga*) e pelas publicações periódicas de haiku na revista de cultura japonesa *Portal*.

Na literatura portuguesa, as primeiras elucidações acerca do haiku, conforme iremos conferir adiante, podem ser encontradas na obra de Wenceslau de Moraes. Todavia, apesar do apreciável empenho em dar conta das especificidades da *uta*, as traduções de Moraes seguiriam ainda a tendência para uma ocidentalização daquela forma (isto é, para uma apropriação que ainda podemos considerar etnocêntrica do ponto de vista estético). Esta tendência irá perdurar até aos anos 60 – até então, o haiku apenas ganha a atenção de poetas muito discretos, factor que também explica a sua fraca e tardia difusão. Entre essas subtis aparições podem contar-se os nomes de Celestino Gomes e de Álvaro Feijó. Álvaro Feijó morre muito jovem, no entanto, deixou nos seus primeiros versos uma série de «Hai Kais», escritos entre 1938 e 1939 (mas publicados só vários anos após a sua morte), onde o tom confessional, a veemência da pontuação, a separação estrófica e a inserção de títulos, remetem desde logo para a pura ocidentalização da forma:

### INCONSCIENTE

Quis ir à luta! Ergui a lança no ar!

D. Quixote iludido perco o rumo.

– Cavaleiro vencido sem lutar!

(Feijó, 1961: 33)

Estas composições constituem, todavia, os primeiros legados de uma escrita pessoal, de uma criação autónoma a partir de uma forma *estranha* ao nosso uso – recorde-se que os outros exemplos que tivemos ocasião de mencionar são definidos pelos próprios poetas

como traduções, o que já não se aplica aqui. A denominação de «Hai Kais» atribuída a poemas deste género implica que, pelo menos, a forma já não estivesse à margem do conhecimento comum de quem escreve e de quem lê.

Mas, de facto, é à tradução de haiku, que surge espontaneamente nos anos 60, que se deve a formação do público leitor no que respeita àquela poética e é desses estímulos cada vez mais *instruídos*, cada vez mais exactos em relação à estética original, que descendem os exemplos criativos que constituem o objecto deste estudo (exemplos que começam a revelar-se sobretudo a partir dos anos 80). Esse trabalho de tradução de haiku seria encetado por Casimiro de Brito, um dos autores que funda este *corpus*, com a publicação de *Poesias Orientais* (1962); por Herberto Helder, com as traduções presentes n' *O Bebedor Nocturno* (1968) e, ainda, com algumas reflexões publicadas no Jornal de Letras, em Janeiro de 1963, a propósito do haiku; e pelo próprio Jorge de Sena, com a inclusão de vinte haiku de Bashô no segundo volume da *Poesia de 26 Séculos* (1972). A esse apelo também aderem alguns poetas improváveis, como é o caso de David Mourão-Ferreira – os *Quatro Cantos do Tempo* (1958), divididos segundo uma sequência sazonal, já trazem no seu conjunto um «Hai-Kai»:

Nós temos cinco sentidos:

são dois pares e meio d'asas.

– Como quereis o equilíbrio?

(Mourão-Ferreira, 1958: 90)

Porém, só o último quartel do século XX nos fornecerá obras que, pela diversidade do conteúdo estético, nos permitem falar de *marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa*.

A pergunta que se pode impor agora é o porquê desta assimilação tão tardia. Na minha opinião, a tese proposta por Eduardo Lourenço n' *O Labirinto da Saudade* pode reassumir aqui um peso significativo. Dois capítulos – a «Psicanálise Mítica do Destino Português» e «Da literatura como interpretação de Portugal» – formulam uma visão da literatura portuguesa que responde a esta ideia de fechamento, definindo-a como uma

literatura voltada, por vários séculos, para a sua própria identidade, obcecada pelo destino pátrio, habituada a girar em torno desse mesmo eixo histórico e mítico. Desse extenso monólogo (ou desse «diálogo mudo de nós connosco mesmos» (Lourenço, 1978: 19)) resultou naturalmente um alheamento das demais realidades literárias. Tal como explica Eduardo Lourenço, o nosso encontro com o diverso nunca representou uma *assimilação* ou uma *conversão* ao diverso; os espaços coloniais e os lugares longínquos da nossa aventura descobrimentista foram usados como mitos compensatórios da nossa pequenez, sem chegarem a somar algo de verdadeiramente significativo ao nosso ideário estético:

Durante um breve período, os calcorreadores desse Império – mas sobretudo os portadores nele da fé católica – ajuntaram à *imagem* de portugueses a *nova imagem* de terras e costumes desconhecidos e prodigiosa é a soma desse saber de experiência sofrida, mas essa *nova imagem* ficou como que suspensa no interior do percurso autónomo da cultura metropolitana, nem a bem dizer “exótica”, marginalizada, sem função alguma no nosso *imaginário*. O que *fomos como portugueses da metrópole*, o que éramos como donos reais ou potenciais de terras longínquas, ficou separado e separado continuou praticamente até ao fim de uma das mais insólitas aventuras colonizadoras do planeta.

(*ibidem*: 45; itálicos do autor.)

Na verdade, podemos reclamar que este processo de *autognose* nacional ou de interpelação, através do texto literário, da própria identidade, das origens, da realidade histórico-cultural é comum a outros contextos que nos são próximos, como é o caso do Brasil. Se também ali existiu uma *preocupação com o tema da identidade*, o facto de o Brasil conhecer prontamente a evolução e a institucionalização espontânea de uma poética tão distante como a do haiku, pode contradizer esta tese. No entanto, é importante ter presente que no Brasil a identidade forma-se precisamente a partir de um amplo sincretismo – é a *variedade* que os torna únicos, *sui generis* do ponto de vista identitário, e essa *variedade* é o espelho fundador da própria literatura. A pulsão literária portuguesa, pelo contrário, interroga-se e auto-explica-se sempre a partir da *unidade* das suas origens

e da sua tradição: interiorizou uma linhagem depurada e concisa, que cedo nos isolou e procurou distinguir em termos colectivos.

Porém, o reverso desta atitude – o interesse fulgurante pela realidade poética do Extremo Oriente, esse *boom* inesperado que tem lugar sobretudo na poesia portuguesa dos anos 90 – também encontra as suas causas na própria literatura. É entre os poetas-tradutores, que começavam então a sua aventura *expansionista* ou *descobrimetista* ao nível do dizer poético, que se difunde a necessidade – e a necessidade dará lugar ao gosto – de fazer com que a língua e a própria poesia portuguesa tomassem parte do universal. Precisamente porque a literatura sabe revestir-se a si mesma de uma certa autoridade para se auto-propor e legitimar, não é de estranhar que o interesse genérico pela estética oriental tenha chegado por via literária, não só através de universos ficcionais mas ainda, mais sublimemente, através do transporte de poéticas tão específicas quanto as que incluem novos caminhos de vida, como é o caso do haiku. Com efeito, é devido ao estatuto e à voga que adquiriu na literatura dos últimos vinte ou trinta anos, que o pensamento estético do Japão e da China começa agora a reflectir-se em diversas áreas do saber e da criatividade da nossa cultura.

## 2. ASPECTOS GERAIS DA POESIA DO EXTREMO ORIENTE

### 2.1. Zen e Poesia: arte sem artifício?

A associação entre as doutrinas religiosas e a actividade criativa de um povo tem constituído, ao longo de séculos, o ponto de partida e o ponto de chegada de inúmeras linhas teóricas ao serviço de variadíssimas artes. A aproximação entre o Budismo Zen e o conjunto de manifestações artísticas que preenchem culturalmente o Extremo Oriente mereceu, sobretudo no último século, um interesse muito explícito por parte dos curiosos, sobretudo de críticos anglo-saxónicos (como R. H. Blyth ou Alan W. Watts), embora também se contem, como já dissemos, estudos de autores portugueses em estado de evidente deslumbramento (é o caso de Armando Martins Janeira). Apontam todos eles para uma relação essencial entre ambos – Zen e arte – bem distinta da ligação que podemos estabelecer entre o Cristianismo e o conjunto de manifestações artísticas ocidentais. Um dos tópicos fundamentais desta diferenciação será, talvez, o facto de a doutrina Zen ultrapassar o conceito de *religião* que é ocidentalmente aceite, pelo menos no sentido mais “devocional” do termo: para os budistas, o mundo é mera ilusão, logo, os ideais de paixão e de sacrifício perante um Deus absoluto são eliminados por completo. Diferente da matriz judaico-cristã, centrada no Homem, o Budismo Zen segue a via do pragmatismo e da espontaneidade, propondo o abandono das construções artificiais do intelecto e da vontade (cf. Evola, 1984: 72). Nesse sentido, a arte não é um complemento à fruição quotidiana, ao exercício dos sentidos, nem um veículo de ascese: cada modalidade artística faz parte de um todo, o que torna impossível e inútil distinguir onde começa uma e termina a outra (veja-se, a título de exemplo, como na conhecida obra do mestre Wang Wei se conjugam pintura, poesia e caligrafia).

Assim, pelo facto de associarmos ao Budismo um conjunto de artes, não implica que estas, alguma vez, tenham sido reduzidas ao papel de difusoras das suas doutrinas. Segundo refere Shuichi Kato na *Histoire de la Littérature Japonaise*, no caso do Japão, a

arte nunca seria posta ao serviço do Budismo, como aconteceu com o Cristianismo um pouco por toda a Europa desde a Idade Média. Seria sobretudo a literatura a revelar-se fonte de inspiração e de influências múltiplas para as restantes manifestações artísticas:

Dans un certain sens, la littérature, au Japon, joua le rôle de la philosophie en Europe et, dans le même temps, influence les arts à un point sans pareil en Europe. En revanche, dans l'Europe médiévale, la théologie se fit servir par les arts et même par la musique, alors qu'au Japon l'histoire de la littérature est en grande partie celle de la pensée et de la sensibilité.

(Kato, 1985 : 13)

No caso da China, acrescenta o mesmo autor, essa união entre arte e literatura seria notória, por sua vez, ao nível da caligrafia (cf. *ibidem*: 13). Um aspecto importante desse equilíbrio entre a literatura oriental e as mutações ideológicas (ou “espirituais”) que se operam à sua volta, prende-se com o tipo de transformações que podemos encontrar ao longo da História da Literatura (concretamente, na japonesa). Se estudarmos a evolução da *uta* japonesa ao longo das diversas épocas<sup>10</sup>, percebemos que não existem, entre um e outro período, cortes radicais com a geração precedente, nem um voltar de costas aos cânones tradicionais que operam desde os primórdios. A literatura japonesa (e a arte japonesa, em geral) desenvolveu-se, através da História, a partir de um sistema de encaixe, tendo por base uma ideia de continuidade e não de substituição: «Il est indispensable, en ce qui concerne l'évolution littéraire au Japon, de comprendre que le nouveau se greffe sur l'ancien et ne le remplace pas; le principe, en effet, ne s'applique pas à la seule poésie» (cf. *ibidem* : 15). Esta tendência permite-nos desde logo falar em *circularidade* no que respeita à abordagem do tempo e da sucessão dos fenómenos históricos, em detrimento da implacável *verticalidade* ou *linearidade* a que o ocidente aspira desde o Romantismo.

Em meu entender, o conceito que pode ajudar a um confronto definitivo entre ocidente e oriente, em termos literários, é aquele que se refere a uma «arte sem artifício» (cf. Herrigel, 1953: 15). Este conceito, mencionado em diversas obras (nomeadamente, no livro de Eugen Herrigel, *Zen e a Arte do Tiro com Arco*), pode ser aplicado a diversas

---

<sup>10</sup> Ver quadro incluso em *Anexos*.

artes japonesas<sup>11</sup> (o título aponta desde logo para uma: o *kyudo* – tiro com arco). Estou certa de que um conceito deste tipo pode levantar inúmeras interrogações e paradoxos. Naturalmente, toda a arte se rege de preceitos, de técnicas e de uma dose considerável de disciplina – portanto, toda a arte se serve de *artifícios*. Na poesia do Extremo Oriente esta premissa não é menos evidente: não deixa de se servir de uma retórica apurada e de cânones formais também eles exigentes (veja-se o caso da métrica no haiku, que segue o esquema fixo 5-7-5, sem deixar de recorrer ainda a rimas e aliteraões). Aquilo a que me refiro quando falo em “arte sem artifício” é a uma certa espontaneidade no acto criativo, que prima pelo abandono do decorativismo e dos subterfúgios estilísticos que o Ocidente procuraria desde sempre aperfeiçoar. Aponto, pois, para uma maior disponibilidade em reproduzir o imediato; disponibilidade visível, desde logo, na ausência de um lirismo centrado no “eu”. Ao impulso criativo não se sobrepõem os limites de uma voz interior, que constitui a base das poéticas ocidentais desde o período romântico.

No Extremo Oriente, as artes pressupõem muitas vezes uma atitude espiritual que tem como base a abolição total de objectivos e metas – aquilo que os mestres budistas designam de “agir para nada”, “agir sem agir”. Seguindo estes princípios, a arte não possui quaisquer propósitos utilitários e, ao mesmo tempo, fica longe de servir à pura fruição estética (até porque subjaz à ideia de beleza o seu carácter efémero). Esta orientação encontra-se associada, em parte, à ausência de um “conflito trágico” em relação ao destino, factor que marcará, para Armando Martins Janeira, a principal fronteira entre as duas culturas: «Eastern thought found a plane of harmony between man and the universe. The ideal of serenity of mind, of composure and restraint in action has opened the way to quiet contentment and spiritual peace» (Janeira, 1969: 35). Nada como um poema de Li Bai para validarmos o nosso raciocínio (a tradução é de António Graça de Abreu):

Abano-me preguiçosamente com um leque de penas brancas,  
deito-me seminu na floresta verde,

---

<sup>11</sup> Embora neste estudo tenhamos interesse em explorar apenas o conceito de «arte sem artifício» no domínio da poesia, não podemos deixar de fazer menção às outras artes para as quais o Zen é fonte e fundamento, até porque os textos teóricos que orientam as suas práticas são, muitas vezes, pura poesia, e com frequência estas foram resgatadas como temas de inspiração dentro dos próprios poemas. É o caso da cerimónia do chá (*chano-yu* ou *cha-do*), a arte do arranjo floral (*ikebana*), a arte da caligrafia (*sho-do*), a pintura (*zen-ga*), o teatro (*nô*), a arte culinária zen (*zen ryori*, *shojin-ryori*, *fucha ryori*) e as artes marciais, como o *kendo* (sabre), o judo e o *aikido*.



penduro meu boné numa rocha escarpada  
e deixo a brisa dos pinhais acariciar minha cabeça.

(Li Bai, 1990: 176)

Perante o desprendimento metafísico e o abandono das crises de valores, o poeta oriental vai ser desmedido e espontâneo – um seguidor de sensações efectivas e de instantes de contacto com a natureza real, que o acolhe sem qualquer motivação transcendente, sem qualquer consequência trágica ou benévola. Desta forma, a sua obra será um espaço inconclusivo e infinitamente aberto. Nas palavras de Umberto Eco, encontramos na arte oriental «una esigenza di non conchiudere il fatto plastico in una struttura definitiva, di non determinare lo spettatore ad accettare la comunicazione di *una* data configurazione; e di lasciarlo disponibile per una serie di fruizioni libere, in cui egli scelga gli esiti formali che appaiono congeniali» (Eco, 1962: 218; *itálico do autor*). Um dos pressupostos de uma «arte sem artifício» seria, então, o corte com a *intencionalidade* do texto. Como veremos, esta constitui uma das bases da produção do haiku: uma revelação casual, desprovida de qualquer *pré*-conceito ou fim.

Quando, após vários meses de treino com o arco, Herrigel confessa ao mestre a sua permanente dificuldade em executar o tiro, surge a seguinte resposta:

A arte autêntica – exclamou ele – é sem finalidade e sem intenção! Quanto mais teimar em querer aprender a soltar a seta para acertar com segurança no alvo, mais se afastará, tanto do primeiro como do segundo intento. O que se interpõe no seu caminho é a sua vontade demasiado activa.

(Herrigel, 1953: 38-39)

A obra surge, pois, como produto de uma alienação espontânea e de uma extinção da vontade, corruptora da verdade natural. Esta opção pelo abandono do pensamento racional, discursivo, não é mais do que uma via para a experiência do *satori* (ou *wu*, em chinês) – aquilo que D. T. Suzuki define como “aquisição de um novo ponto de vista”: «um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica» (Suzuki, 1934: 113). As palavras do poeta clássico chinês Song Zhiwen (650-

712), traduzidas por Adelino Ínsua, acabam por desenhar de forma simples esta apreensão nova do mundo:

Encaminhei-me para um mosteiro  
e ali tive a fortuna  
das boas vindas de um venerável monge.  
Comecei por aprofundar os princípios da razão suprema  
e afastei as preocupações terrenas.  
O homem religioso e eu unimo-nos num mesmo pensamento.  
Esgotamos tudo o que a palavra pode expressar  
e permanecemos em silêncio.  
Contemplei as flores, imóveis como nós  
e escutei os pássaros suspensos no vazio.  
Então compreendi a Grande Verdade.  
(Ínsua, 2002: 74)

A “aquisição do novo ponto de vista”, bem presente no poema que recupero, aponta claramente para uma certa *maravilha de anular a maravilha* – maravilha essa, dócil e sustentável, sem contornos fatídicos, sem lume. Para sistematizar algumas ideias que colhi nas minhas leituras de textos orientais, propus-me enumerar alguns tópicos onde também a poesia portuguesa encontrará a doutrina Zen. Cada um destes tópicos, como veremos adiante, podem ser colhidos como linhas temáticas singulares nos poetas e nas obras que constituem o *corpus* deste estudo:

1. **o elogio do pouco** (opção pelo essencial, por um esvaziamento do real e da palavra; um retorno à simplicidade: preferência pelo acre, pelo gasto, pelas coisas destituídas de brilho; manifesto desinteresse por tudo o que é artifício; o poeta identifica-se com a imagem do vagabundo ou do eremita);

2. **a apologia do silêncio** (o silêncio como equilíbrio, como via privilegiada para a introspecção e usufruto dos sentidos);

3. **o encontro impassível com a Natureza** (abordagem espontânea da Natureza; a contemplação em detrimento da acção; o poeta é um espectador minucioso, atento à dança natural que o circunda e lhe conduz o espírito);

4. **a perpetuação do instante por via da palavra** (o poema como *metafísica instantânea* (cf. Bachelard, 1931: 104); devoção ao presente, ao imediato; a voz do poema é vigilante, atenta, mas quase nunca questiona: frui desinteressadamente o real que vem ao seu encontro).

Apesar destes temas se encaminharem para significações distintas entre si, não podemos deixar de notar que todos eles confluem num ponto significativo: a ausência de simbolismo, ou a recusa de submeter o real a construções interpretativas. Se cada coisa é tal e qual como se apresenta, tudo aquilo que encontramos é *a priori* vazio de símbolos e destituído de segundos sentidos (cf. Reckert, 1993: 152). Em termos literários, este pressuposto também encontra lugar na poética do haiku.

Subscribo em absoluto as palavras de Daniel Klébaner na sua obra *L'Art du Peu*, a qual constituiu, desde as primeiras leituras para este estudo, um manancial precioso no que respeita à abordagem da estética oriental a partir do ocidente:

Le haïku prend naissance dans un monde de signes à blanc, où ne subsiste que le souvenir de l'émerveillement que leur déchiffrement suscite. (...) Les mots du haïku sont orphelins de leur sens, ils ne renvoient à rien, mais subsistent comme des pierres au milieu de la neige.

(1983: 97, 109)

Com efeito, Klébaner aproxima-se de forma esplendorosa desta poética, chamando-lhe «arte do pouco». As suas reflexões vão sobretudo ao encontro do tópico que apresentei em (1) e que constitui um dos temas a desenvolver neste trabalho:

1. «Un art du peu est le nu véridique, sa position est comme la pose de la voix humaine. Le minimum d'un contour vrai, et la parole même, prononcée, s'inclinant devant le timbre de ce qui sonne là» (Klébaner, 1983: 54);

2. «Un art du peu, comme son objet élu et dont il parle, ne demande rien, n'attend rien, n'a pas sujet et thème d'élection, pouvant parler de tout et de n'importe quoi, car parlant, l'essentiel est pour lui d'isoler et de s'isoler. Il a perdu sa chance, à chaque fois, et vit dans la teneur d'une chance perdue» (*ibidem*: 97).

Parece-me ainda importante chamar a atenção para a linha temática a que me refiro em (4), isto é, falar de um certo imediatismo que está na base desta poética. Segundo os padrões estéticos do Zen, a palavra funciona essencialmente como veículo para a disseminação de um instante: ela não dá respostas, nem procura respostas. A palavra depurada, despida, é por isso privilegiada. Escreve Gaston Bachelard em *L'Intuition de l'instant*:

Pour les poètes qui réalisent ainsi l'instant avec aisance, le poème ne se déroule pas, il se noue, il se tisse noeuds à noeuds. Leur drame ne s'effectue pas. Leur mal est une fleur tranquille. En équilibre sur minuit, sans rien attendre du souffle des heures, le poète s'allège de toute vie inutile ; il éprouve l'ambivalence abstraite de l'être et du non-être. Dans les ténèbres il voit mieux sa propre lumière. La solitude lui apporte la pensée solitaire, une pensée sans diversion, une pensée qui s'élève, qui s'apaise en s'exaltant purement.

(1931: 107)

Tal como na prática do *zazen* o discípulo procura obter o melhor de si com um *perfeito desinteresse*, também na criação poética aquele que escreve se descobre por inteiro (cf. Deshimaru, 2003: 56) sujeitando-se, o menos possível, a preceitos técnicos e a

gêneros (embora eu tenha sublinhado anteriormente que «arte sem artifício» é um conceito paradoxal, ciente de que toda a poesia faz uso dos seus cânones).

O Budismo Zen é também, sob muitos aspectos, uma doutrina centrada na contemplação. Porém, tal contemplação não implica apenas que o discípulo “olhe para um dado objecto” (o que pressuporia sobretudo uma atitude mental, que resulta facilmente em interpretações e analogias), mas “olha como o objecto” (cf. Styrk, 1981: 23). Essa fusão *entre o contemplador e a coisa contemplada* desenvolveu-se em termos poéticos, como veremos adiante, apelando necessariamente para uma contenção de meios e de fins.

Contudo, ligar a poesia do Extremo Oriente, em exclusivo, à doutrina budista, sem aferir as outras características que perfazem a sua especificidade, pode ser erróneo e demasiado redutor. Entre os defensores de uma separação clara, por exemplo, entre Zen e haiku, encontramos o professor e poeta japonês Ban'ya Natsuishi (esta ideia está bem patente no artigo que publica na revista *World Haiku* 2006). Segundo refere no artigo, entender o haiku apenas sob essa perspectiva, seria o mesmo que olhar para a poesia ocidental somente do ponto de vista do Cristianismo. Tais limitações, em sua opinião, devem-se às abordagens simplistas de R.H. Blyth (e do seu mestre, D.T. Suzuki), percursores destas filosofias no século XX ocidental (cf. Natsuishi, 2005: 95). Certo é que, após demoradas leituras, não podemos deixar de notar que muitos preceitos de que o Zen se serve enquanto doutrina são também aplicados à estética do haiku, em especial aqueles que remetem para o uso do *paradoxo* e para a *ultrapassagem dos opostos* (cf. Suzuki, 1934: 40).

Com efeito, no que tenho vindo a chamar de «poesia sem artifício» – e em todo o panorama da arte Extremo-oriental – é evidente o compromisso com o equilíbrio e a sobriedade, consubstanciado na tão referida *extinção de pólos opostos*. Stephen Reckert, na obra *Para Além das Neblinas de Novembro: Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, refere-se a um abandono explícito das seguintes distinções: «entre arte como produto e como processo; entre o acabado e o inacabado; o unitário e o fragmentário; o grande e o pequeno; o transcendental e o trivial; o sólido e o fluido; o permanente e o efémero» (Reckert, 1993: 238). Todavia, a oscilação entre esses pólos não é totalmente apagada da superfície das obras; antes, estas parecem remeter propositadamente para uma série de contradições, de antinomias: «o homem e a Natureza, o fechado e o aberto, o que se oculta e o que se revela (...), o sólido e o oco, o presente e o ausente, dentro e fora,

*yáng* e *yin*» (*ibidem*: 162-163). É precisamente através deste conflito, desta dialética espontânea, que nasce o equilíbrio da obra: a antítese construindo a tese, o fragmentado que se torna uno. Assim, ainda para fazer referência ao haiku, as composições de Bashô acabam por fornecer uma grande variedade de imagens (e sensações) opostas que se harmonizam através da palavra. Como notamos, a partir das traduções de Luísa Freire, essas oposições são muitas vezes o centro de significação do haiku:

Acendes o **fogo**;

vou mostrar-te esta beleza:

uma bola de **neve**!

O mar **escurece**:

as vozes dos patos bravos

já são menos **brancas**.

(Freire, 2003: 14, 17; sublinhado meu)

Lafcadio Hearn justifica este equilíbrio cosmogónico entre pólos opostos, esta *opção pela Via do Meio*, pela placidez cromática da própria paisagem japonesa, tão propensa a visões de artista bem mais ténues:

Não há no Japão pores-do-sol como os dos trópicos: a luz é suave como a luz de um sonho; não são fúrias de cores; neste Oriente não há na natureza violências cromáticas. Tudo no mar e no céu é tingido, não é uma só cor, e é tingido num tom diáfano. Estou em crer que o sofisticado gosto desta raça em matéria de cores e tintas, como exemplificam as tinturas dos seus admiráveis tecidos, é largamente atribuível à beleza sóbria e delicada dos tons da natureza neste mundo temperado, onde não há nada de garrido. (Hearn, 1894a: 66)

Naturalmente, visão, tacto, olfacto, irão concretizar-se num canto pobre, num caos contido, numa celebração que não deixa rasto.

## 2.2. A poética do haiku

Por volta do século XVII, o Japão conheceria o aperfeiçoamento de uma nova poética que aos primeiros leitores ocidentais parecia não ser mais do que uma composição inacabada, ou um simples título, que agarrava um tema para logo de seguida o perder. Com apenas dezassete sílabas, distribuídas por três versos (segundo o esquema 5-7-5), o haiku<sup>12</sup> convida o leitor para uma experiência objectiva evitando, o mais possível, a linguagem culta e literária (o que o afasta, desde logo, da clássica exuberância pela qual o leitor ocidental, no mesmo século XVII, fazia questão de ser esmagado). Este tipo de composição, que começa com o uso de poemas ligados (*renga*), tem uma origem satírica e profundamente popular: nasceria não tanto para enaltecer sentimentos nobres ou para servir a elegância da aristocracia de Heian, mas como veículo de humor para as gentes mais simples (daí o emprego da linguagem quotidiana). Entretanto, no século XVII, vários mestres (os *haikai-shi*) dirigem as atenções para o apuramento técnico desta poesia, concentrando-se na perfeição das imagens e na originalidade da ligação entre os versos (cf. Kato, 1986a: 114s). Mais uma vez, esse reiterado labor sobre a técnica faz com que um conceito como o de «arte sem artifício» não possa ser aplicado sem as devidas reservas atrás anunciadas.

A mestria do haiku tem como expoente máximo Matsuo Bashô (1643/44-1694), mas no curso da sua evolução são igualmente incontornáveis poetas como Yosa Buson, Issa Kobayashi ou Masaoka Shiki. Como preâmbulo ao estudo desta poética, propus-me elaborar, em forma de quadro, uma breve síntese da história da poesia japonesa<sup>13</sup>, inserida neste estudo sem um intuito dogmático ou pedagógico, apenas como guia cronológico para consequentes reflexões (este quadro encontra-se incluso na secção *Anexos*).

---

<sup>12</sup> Optei pela presente designação, embora o termo oscile em numerosos estudos entre *haikai* e *haiku*. Ambas as designações são legítimas: o *haikai* designaria, originalmente, apenas os três primeiros versos do *tanka* (constituído por cinco, sendo os dois últimos denominados de *waki*). Porém, como o *haikai* começou a associar-se a composições mais elaboradas, ou humorísticas, entre os principais mestres passou a ser utilizado preferencialmente o termo *haiku*.

<sup>13</sup> Uma vez que esta síntese parte da história da literatura japonesa proposta por alguns autores ocidentais, julgo que será importante sublinhar as minhas reservas relativamente à metalinguagem adoptada nalguns casos (nomeadamente, quando se alude a *escola simbolista* ou *escola impressionista*, termos marcadamente ocidentais). Ciente das fragilidades deste tipo de abordagem (com tendência para estabelecer comparações), e pela dificuldade em encontrar hipóteses alternativas (o que nos afastaria desde logo do objecto do nosso estudo), optei por manter tais designações, sem deixar contudo de expor, aqui, a minha auto-crítica.

Podemos concluir, a partir da sucinta descrição destas épocas, que o haiku (descendente do *hokku*, nascido no período de Muromachi) conheceria o aperfeiçoamento dos seus cânones até aos nossos dias. Com efeito, quando pretendemos observar de perto os contornos desta poética, temos que ter em conta as dificuldades que desde logo se apresentam na fixação das suas características, visto que as múltiplas variantes dificultam, ainda hoje, uma enumeração categórica de todos os preceitos. Assim, esta análise remete apenas para o haiku clássico (aquele que será recuperado por alguns poetas portugueses contemporâneos) e para a descrição *tradicional* do mesmo, tal como é apresentada pela maioria dos teóricos que se debruçaram sobre a matéria (logo, não me alongarei nos enredos da sua evolução).

Comecemos por escolher um haiku de Issa Kobayashi (1763-1827), com tradução de Luísa Freire:

Sobre as minhas pernas  
esticadas em sossego,  
as nuvens em vaga.  
(Freire, 2003: 44)

Numa primeira leitura, ainda sem pretensões maiores, poderíamos assinalar desde logo alguns traços sugestivos destas composições:

1. Poesia de cariz contemplativo, onde raramente se regista a presença de um destinatário;
2. Ausência de uma voz interior, de um lirismo centrado no “eu”;
3. A acção é concisa: o que acontece não é mais do que a revelação de um instante;
4. O olhar do poeta é minucioso sem ser descritivo.



A existência de temáticas e de traços estilísticos limitados faz com que alguns estudiosos destas composições falem mesmo de uma “atitude haiku”. Kenneth Yasuda referia que tal atitude é assumida quando o poeta se concentra num dado “objecto” (o objecto da sua contemplação) e este vale por si só (uma espécie de “contemplação pela contemplação”, sem criar outro tipo de abstrações, sem visar outros fins):

He is interested in the object for its own sake. Furthermore, he is not aware even of how beautiful the object is or of how he is affected by it. An attitude such as this is aesthetic. I shall call it a haiku attitude. (...) Without such an attitude it is impossible to have an aesthetic experience.

(Yasuda, 1957: 10-11)

Paralelamente, podemos discernir um sério compromisso entre a “atitude estética” e uma “atitude ascética ou espiritual” implícitas no haiku, partindo dos mesmos pressupostos que procurei descrever anteriormente – aqueles que envolvem este tipo de poética no intenso contexto filosófico-religioso em que nasceu (e aponto, uma vez mais, para o Zen). Neste momento, não parece difícil enumerar algumas premissas que prevalecem e nos permitem construir nexos entre o haiku e tal “atitude”:

1. Anulação da metafísica e do raciocínio mostrando, desde logo, um completo desinteresse pelo cultivo escrupuloso de ideias e de conceitos intelectuais tendo por veículo a poesia;

2. Ausência de emoção, abolindo todo o tipo de sentimentos que geralmente povoam a poesia – angústia, alegria, ódio ou qualquer indício passional (visto que estas expressões favorecem a subjectividade na partilha da experiência);

3. Encontro humilde com a Natureza: poesia e natureza devem ser inseparáveis, logo, o poeta empenha-se, constantemente, em colocar as suas sensações ao serviço da contemplação – a fruição da natureza pretende-se sincera e desmedida, sem recurso a artifícios cognitivos;

4. Predomínio da experiência directa: o “objecto contemplado” apresenta-se tal como é, em toda a sua singularidade, em toda a sua rudeza, e sem outros efeitos. O haiku será então regido por um forte pendor visual, resultando numa espécie de “poesia desenhada” (Paz, 1965: 165); o poeta é disciplinado pela objectividade, apresentando fugazmente detalhes desse objecto, em lugar de o descrever por inteiro;

5. Predomínio da intuição e da percepção imediata, estabelecendo-se um princípio segundo o qual a poesia não alude a comentários, nem a conclusões – o haiku tende a fundar matéria concreta, sensorial, que subsiste sozinha, sem o esforço da razão ou do raciocínio.

Contudo, mesmo Yasuda e Blyth se mostram cautelosos quando se propõem implicações entre esta poesia e a religiosidade Zen. Blyth sugere que a separação fundamental entre o haiku e o Zen decorre do facto de o primeiro, sendo enquadrado por uma estética, tender naturalmente a excluir, a filtrar, a seleccionar o *objecto contemplado* de acordo com as exigências de certos cânones:

Zen includes, haiku excludes; here is the great difference between the two. Zen is yea-saying, haiku also, but there is also the nay-saying of an art that avoids ugliness and hate and untruth, that abhors the sentimentality and romance and vulgarity which Zen will view with equanimity.

(Blyth, 1963a: 4)

Esta aparente confusão entre Zen e haiku parece-me, de qualquer modo, despropositada e simplista, visto que falamos, logo à partida, de duas coisas de natureza diversa – um conjunto de práticas espirituais e uma poética. O afastamento de ambos não poderá partir daquilo que cada um rejeita, mas do ponto em que ambos se tornariam incompatíveis – ponto esse que se afigura insignificante.

A verdade é que, para o leitor ocidental, se torna difícil refutar a influência de certos pressupostos ideológicos na poesia, se confrontarmos, por exemplo, a escrita de Bashô com todo o contexto de sincretismo religioso em que se insere (falamos, pois, do

diálogo permanente entre o shintoísmo e a doutrina budista). Por outro lado, parece igualmente vago concentrar a nossa leitura apenas no ponto de vista artístico, ou seja, considerar o haiku como uma poética que se desenvolve apenas a partir de preceitos estéticos. Tal como refere Paulo Franchetti, «ao pensarmos o *haikai* como arte, precisamos ter consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, *verosimilhança*, *universalidade*, *particularidade*, são estranhos à tradição japonesa. Além disso, nunca existiu na cultura nipónica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo dos tempos – nada que se assemelhasse à tradição aristotélica entre nós» (Franchetti, 1996: 19).

Com efeito, o haiku não é necessariamente regido por preceitos de teor religioso ou ideológico (nem, como vimos, serve de veículo à difusão de valores morais). Mais do que a manifestação de determinados valores, o poeta entende revelar uma experiência que é sua, e logo única. Como acontece em vários haiku, essa experiência pode ser inspirada por uma trajectória religiosa, mas o seu conteúdo é por excelência fruto da intuição, de uma experiência vivida de forma espontânea. Mesmo em Bashô, não parece existir uma inspiração budista declarada; o que existe, essencialmente, é um afastamento do “mundo vulgar”, uma fuga da agitação quotidiana – fuga que promove quase uma *arte pela arte* (cf. Kato, 1986a: 117). Por outras palavras, poderíamos afirmar que são os *meios* do haiku (tudo o que o caracteriza enquanto estética: a importância dada à intuição e à experiência directa, ao abandono da metafísica e das emoções) que se cruzam com o Zen, não os seus *fins*.

Ainda assim, encontrei alguns exemplos, mesmo no haiku clássico, onde se recuperam ritos do budismo – vejamos a seguinte tradução de Jorge Sousa Braga: «Lua brilhante – / Sentado como um Buda / De pernas cruzadas» (Braga, 2002: 36). Porém, esta alusão “explícita” ao budismo (ou ao Zen, em particular) tem lugar sobretudo no haiku japonês contemporâneo, facto que talvez possa ser explicado pelas sucessivas aproximações teóricas entre ambos ao longo do último século. Proponho alguns exemplos retirados da antologia francesa intitulada *Haiku du XXe Siècle. Le Poème Court Japonais d’Aujourd’hui*, que reúne traduções de diversos poetas:

avec le moine zen –  
le chaton fait sa sieste !

Je crois au Bouddha –  
à la réalité verdoyante  
des épis de blé !

Le soleil traverse le ciel  
l'ombre des pins s'affine –  
offrande de fleurs au Bouddha

En priant le Bouddha salvateur  
je souffle  
une haleine blanche

(Atlan / Bianu, 2007: 45, 55, 86, 128)

Como foi referido anteriormente, um dos traços que aproxima o haiku de uma “predisposição” Zen é, sem dúvida, a abolição de sentimentos que ponham em causa a transparente partilha da experiência. Daqui não resulta, porém, a extinção de um certo grau de comoção (ou personalização subtilíssima) expressa particularmente através do humor (*kokkei*). Tínhamos visto, aliás, que o haiku apresenta uma origem popular e satírica; despertar o riso seria o primeiro intento deste tipo de composições durante o período medieval. Ainda que, com Bashô, esta poesia tenha facilitado sobretudo a consciência de uma beleza delicada inerente ao mundo, isto não significa que o *kokkei* tenha desaparecido na sua totalidade. Podemos falar da existência de um “humor simbólico”, de uma ironia equilibrada e polida, em inúmeras composições dos mestres clássicos. Vejamos as seguintes traduções, de Bashô e Kobayashi (respectivamente), propostas por Jorge Sousa Braga:

Hibisco na berma –  
Floresce agora  
na boca do cavalo

Um pimentão  
Junta-lhe duas asas:  
uma libélula  
(Braga, 2003: 25, 35)

Agora que saí  
Podeis fazer amor à vontade  
Moscas da minha cabana  
(Braga, 2002: 36)

O humor, aqui, resulta claramente da surpresa, do desfecho inesperado de cada revelação – fundamentalmente, pela forma como o poeta destrói e reinventa visões do mundo.

Tais reinvenções não parecem, à partida, rodear-se de agudezas estilísticas – consta ser esta a convicção da maior parte dos críticos – na medida em que o haiku contempla o menos possível o uso da personificação, do símile ou da metáfora. Por norma, nenhum dos significantes presentes no haiku substituirá ou remeterá para realidades que não as nomeadas: o hibisco é entendido como hibisco, as moscas como moscas. Não encontramos, portanto, uma transfiguração ou um afastamento do objecto face ao seu significado real. Na verdade, quando uma experiência é sugerida no haiku, conforme aponta Octavio Paz, «a poesia já não se distingue da vida, a realidade absorve a significação. (...) A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do haiku é incomensurável» (1965: 167). A abolição de certos “artifícios”, como a metáfora, é então justificada pelo risco de enfraquecer uma experiência que se quer directa, imediata. É por isso que esta poesia tem tendência para ser essencialmente

nominativa, limada de adjectivos e de contornos ornamentais. O mesmo acontece com a escolha lexical, a recair sobre a linguagem comum (sobre a palavra simples, quotidiana) – desde logo uma opção reiterada, em pleno século XX, por ocidentais seguidores como Ezra Pound e o grupo dos Imagistas – em assumido desprezo pelo verso pretensioso e pela discursividade elaborada.

No entanto, também existem vários pontos onde a retórica do haiku se cruza com a de qualquer poema ocidental. Por exemplo, quando nestas composições nos deparamos com a imagem da primeira neve ou das chuvas, esses dois significantes – neve e chuva – não deixam de compreender uma simbologia directamente associada ao Inverno, operando naquele contexto por metonímia. Blyth refere a mesma coisa em relação aos elementos que representam o Outono: «No autumn, no falling leaf; no falling leaf, no autumn. And to the poet they are not parts of the season; each thing is the whole season» (1963a: 14). Yasuda segue um raciocínio idêntico: «For the Japanese the sense of season is so implicated in natural objects that the nightingales themselves *are* spring. They do not merely suggest or imply spring. They contain it; they incorporate it» (1957: 46). Com estas explicações passamos a recusar qualquer perspectiva que procure aceder ao sentido do poema de modo directo, ou seja, sem estar sensível à encruzilhada de símbolos que sustêm – ou que sugerem – o sentido do poema (o mesmo Blyth se contradiz inúmeras vezes sobre esta matéria).

Julgo acertado subscrevermos aqui o seguinte parecer de Karl Petit:

L'Occidental, plus imperméable à l'émotion poétique, veut reconnaître sans effort le sens des choses. Le Japonais, plus délicat et utilisant des thèmes familiers, refuse de surdécorer. (...) Mieux que quiconque (...), il comprend que dans un poème, il peut y avoir plus que le sens brutal des mots qui le composent. Toute la poésie extrême-orientale *se meut dans le symbole*, ne l'oublions point. C'est ce qui explique pourquoi nombre de poèmes laissent passif le lecteur occidental non initié.

(Petit, 1959: 37-38; itálicos do autor.)

Assim, importa sublinhar que a abolição de recursos estilísticos, como a metáfora ou o símile, não extingue a presença de símbolos conceptuais<sup>14</sup> – na verdade estes são utilizados em substituição daqueles. Ora, quando alguns autores fazem referência ao carácter “anti-simbolista” da doutrina Zen – carácter que se estende facilmente à estética do haiku – não visam mais do que realçar o claro desinteresse destes poetas em revestir o real com segundos sentidos, em criar enigmas através das palavras para interpretações mais ou menos aleatórias. De facto, a existência de uma simbologia conceptual, associada sobretudo às estações, é inegável e inseparável dos cânones subjacentes ao haiku clássico.

O elemento sazonal possui, entretanto, uma importância evidente na construção formal do *haiku* – não é por acaso que as colectâneas de poesia japonesa, desde os primórdios, separavam os capítulos por estações antes de qualquer outro tipo de distribuição temática<sup>15</sup>. Dessa expressiva importância já nos havia dado conta Wenceslau de Moraes nos seus múltiplos escritos:

(...) para a subtilíssima emotividade dos nipónicos, quantos efeitos casuais, quantas modalidades fortuitas acodem a distinguir, não só os cenários uns dos outros, mas as diversas aparências de um mesmo cenário, segundo a hora em que se vê, segundo as condições atmosféricas, segundo a época do ano!... (...) As florescências, naturalmente, imprimem particulares feitiços, embora efémeros, aos cenários. (...) O Outono é, como dizem os japoneses, *inki*, melancólico: – a grandeza do dia diminui a olhos vistos, define-se a vegetação, desnudam-se as árvores, caem as folhas e morrem os insectos. (...) A neve é adorada e adorável no Japão; ir ver cair a neve, pelos campos fora,

---

<sup>14</sup> Parece-me clara a explicação de Stephen Reckert, no que respeita à *equivalência simbólica* presente nestas composições: «A equivalência simbólica, especialmente quando acompanhada pela simples substituição, é um recurso favorito do *haiku*. O estreito compasso de três versos e dezassete sílabas não deixa espaço para o símile: as imagens, se acaso são utilizadas, têm de conservar o seu significado literal ao mesmo tempo que exprimem o figurativo. (...) Um vocabulário poético em que a maior parte dos substantivos se refere a fenómenos perceptíveis pelos sentidos, e daí facilmente convertíveis em símbolos, dá aos substantivos um potencial conotativo especial.» (1993: 55).

<sup>15</sup> A propósito disto, Paulo Franchetti expõe o seguinte: «As colectâneas de poesia japonesa costumam ser organizadas não por autor ou por período literário como a maior parte das nossas, mas segundo um critério sazonal, em que versos de vários poetas se agrupam para formar a secção correspondente a cada uma das cinco estações (incluindo aí o Ano-Novo). Esse tipo de distribuição se baseia em uma longa tradição, que determina a ordem de sucessão dos fenómenos naturais, sua oposição dentro de cada estação, e os estados de espírito a eles relacionados. Uma antologia assim organizada (...) permite observar os vários aspectos naturais e emocionais ligados à alteração e sucessão das estações, aponta para a unidade básica da reacção de pessoas de épocas, classes e regiões diferentes frente aos mesmos estímulos (...). Por outro lado, deixa em segundo plano o que, para nós, constitui uma das principais questões literárias: a história, o desenvolvimento e a evolução dos géneros e dos temas.» (Franchetti, 1996: 26).

em meses de Janeiro e de Fevereiro, é um dos passatempos desta gente. (...)  
O povo, por índole afectiva, fez da contemplação da paisagem um mister.  
(Moraes, 1926: 218, 220, 223).

No haiku, a componente sazonal está patente não só no tema como resulta também da inclusão dos vários símbolos que atrás descrevemos – aquilo que Yasuda define como *seasonal words* (*kigo*, em japonês). A escolha das estações enquanto tema central provém, em seu entender, da concepção tipicamente oriental que expõe o homem como *parte inseparável da natureza*: «Since, to experience in art, an objective correlative is needed, the seasonal theme is one way to actualize experience, to achieve a genuine objective correlative. For the Japanese poet this achievement is impossible without a sense of nature, for man is a part of it and only from his relationship with it can the basic meaning of man's self become apparent» (1957: 45).

Por outro lado, em termos formais, a técnica do haiku obedece a preceitos que vão ainda além da introdução das *seasonal words*. Mais uma vez, revelam-se os limites de uma «arte sem artifício». Como constatei a partir do quadro relativo à evolução da *uta*<sup>16</sup> japonesa, este tipo de composição derivou de outras formas primitivas e, mesmo após a sua introdução, conheceria aperfeiçoamentos pela mão de diversas “escolas”. Geralmente, a estrutura do haiku obedece a uma sequência fixa: o primeiro verso aponta para o tema (o *bon i* ou “verdadeiro significado”), o qual se desenvolve nos restantes dois versos.

Durante o primeiro milénio, a forma clássica utilizada pelos poetas era o *tanka*<sup>17</sup> (cantiga breve, de cinco versos e trinta e uma sílabas, segundo o esquema 5-7-5-7-7)<sup>18</sup>; mas na viragem para o século XVII, o interesse dos poetas recai sobre uma forma ainda mais densa, de onde seriam retiradas as últimas catorze das trinta e uma sílabas. Esta

---

<sup>16</sup> *Uta*: designação comum de ‘poesia’, em japonês.

<sup>17</sup> Embora, nos primórdios, o *tanka* fosse a norma poética por excelência, é importante referir que as compilações de poesia incluíam também outras formas bastante em voga. É o caso dos *naga-uta* ou *chôka*: poemas longos, sem limite fixo, que alternavam versos de cinco e sete sílabas, e terminavam num dístico 7-7.

<sup>18</sup> O contexto cortesão em que se desenvolve toda a actividade literária desta primeira fase favorece a criação poética, por assim dizer, *a quatro mãos*. O *tanka* era muitas vezes composto por dois poetas, sendo que um trabalhava nos primeiros três versos 5-7-5 (o *hokku*) e o outro desenvolvia o dístico final 7-7 (também designado *waki* ou *wakiku*). É precisamente a partir desta poesia interligada que nasceria um novo género: o *renga* – uma série de poemas encadeados, normalmente de cariz humorístico.



opção criteriosa esclarece uma vez mais, segundo Stephen Reckert, que todo o ideal de perfeição, para o Oriente, se consubstancia num *processo de eliminação* (cf. 1993: 54).

Com efeito, ao derivar de um processo de depuração ao nível formal, o haiku irá revestir-se de um vocabulário claríssimo e mínimo (tanto quanto possível), predominantemente constituído por substantivos (apelando, na sua maioria, para o uso dos sentidos), os quais reflectem com frequência sensações opostas. Em línguas como o chinês e o japonês, a interpretação de um poema não pode descurar o conjunto de significados inerentes a uma só palavra; a propensão para a economia verbal torna-se evidente quando uma palavra (uma *palavra sazonal*, por exemplo) revela com exactidão um estado de espírito ou uma confiança amorosa. Assim, à função sintáctica preconizada por cada uma das palavras acresce «uma função *semântica* extraordinariamente efectiva e económica, ao mesmo tempo denotativa e conotativa, e o próprio poema ganha maior densidade e profundidade» (Reckert, *ibidem*: 55-56; itálico do autor). Reckert acrescenta que, ao adquirirem um valor simbólico (que se cristaliza no seio da tradição), as palavras passam a *transferir* livremente esse valor em todas as composições: «como a gazela na tradição islâmica; ou adquirir qualidades especiais de tom e ambiente – como os arcaicos epítetos *velida* e *louçana* em português» (*Idem*: 56; itálicos do autor).

Ainda no que respeita aos cânones da *uta* japonesa, parece-me importante dar conta de alguma complexidade ao nível da versificação. Em primeiro lugar, é necessário referir que, na ausência de um sistema autónomo de escrita nos primórdios da literatura japonesa, os autores foram levados a adoptar os caracteres chineses. Porém, no século IX, assistiríamos já ao aparecimento do *kana*, o sistema de escrita fonética, concebido para simplificar as diferenças entre as duas línguas. Contudo, o facto de ter sido adoptado um sistema de escrita fonética não alterou o fascínio japonês pela expressividade caligráfica. Na verdade, o sistema *kana* convive com inúmeros ideogramas chineses, plenos de poder evocativo, que sofreriam uma evolução própria. A esta escrita sino-japonesa deu-se o nome de *kanji*. Não obstante a vertiginosa distância entre estes dois sistemas de escrita e o sistema vigente nas línguas neolatinas, é essencial percebermos que, no âmbito da poesia, vários preceitos técnicos são partilhados. É o caso das aliteraões, das assonâncias, e até mesmo das rimas<sup>19</sup>; mas também ao nível do verso, que encontra a sua

---

<sup>19</sup> Kenneth Yasuda fornece as seguintes explicações a propósito da rima no haiku: «The definite repetition of the accented vowel and subsequent sounds produces a synchronous vibration when two words rhyme

medida na contagem silábica, como o francês ou o português (por oposição a outras línguas, cuja medida recai sobre a acentuação). O ritmo é bastante simples e, como temos visto, distinguem-se praticamente dois tipos de versos clássicos apenas: pentassilábicos e heptassilábicos.

Antes de encerrar este capítulo, torna-se então fundamental tecer algumas considerações sobre as dificuldades inerentes à tradução de uma poética tão distante dos preceitos estéticos ocidentais, tão rigorosa em termos temáticos, com cânones formais profundamente reservados, baseados nos princípios da *eliminação* e da *economia verbal*<sup>20</sup>. Importa principalmente sublinhar alguns aspectos introdutórios, os quais, de certo modo, resumem as problemáticas e as dúvidas que se colocam à passagem do haiku para outras línguas. Uma das questões, como vimos, remete para o pacto que esta poesia estabelece com o *aberto*: uma composição acabada é sempre um objecto inconclusivo, que impele à participação do leitor. No haiku estamos perante um «voluntário inacabamento» (Paz, 1965: 172), uma espécie de apologia da imperfeição que não deve ser refreada por quem traduz. Não será de estranhar que de um mesmo haiku possamos colher então diversas versões; não só porque inúmeras vezes se torna impossível dar conta da ordem exacta das palavras conforme o original (e aqui o tradutor actua em termos formais, como pode acontecer em qualquer tipo de poesia, de qualquer língua), mas também porque a chave interpretativa do haiku está muito mais ligada à *sugestão*, à *alusão*, do que propriamente ao valor literal que a sequência de palavras propõe, aumentando ainda mais a subjectividade das traduções.

Por fim, destaco as dificuldades inerentes a uma escrita ideográfica onde, como explicava Haroldo de Campos a propósito da visualidade e concisão da poesia japonesa, os próprios ideogramas constituem metáforas gráficas:

O *kanji*, que evoluiu de uma fase pictográfica (desenho do objeto) para uma notação extremamente sintética e estilizada é, em si mesmo, uma verdadeira

---

with each other, which can create a frame, as it were, around a haiku, so its edges are sharp and concrete. Through its use there can occur a sense of finality, of completion to an experience as it begins, unfolds, and comes to rest in meaningful sound.(...) When a rhyme is inevitable, not as a mere rhyme, but as part of the meaning, it fulfils its true function in haiku. It then sounds most natural and its effect is a delightful surprise, as rich as the sounds that eco in our imagination in the lyric cycle» (Yasuda, 1957: 90-91, 94)

<sup>20</sup> Sobre a concisão da poesia japonesa, escreve Wenceslau de Moraes: «Para construir o encanto de uma frase, o ocidental tem de esvaziar sobre o papel a cornucópia dos seus adjectivos aveludados; o japonês, num só dos seus símbolos, por um simples segredo de mecânica, pode imprimir, com mais intensidade ainda, um ímpeto, um grito, uma reticência dolente...» (Moraes, 1897: 80-81).

metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais “abstratas” as idéias a veicular, pois com êste sistema de escrita se podem, como é óbvio, representar não apenas coisas do mundo real, como emoções, sentimentos, etc. (...) Realmente, quando se considera que a palavra “sonho” (em japonês, *yumê*) é expressa pelos desenhos abreviados, superpostos, de vegetação crescendo + rêde de pesca + cobertura + sol-pôr, não se poderá deixar de pensar nos estímulos que êste simples vocábulo, a partir de seu casulo gráfico, oferece à imaginação poética.

(1969: 63-64)

Do primor caligráfico advém então um peculiar prazer visual; prazer esse que irremediavelmente desaparece na passagem para um alfabeto de tipo fonético.

Chegada a este ponto, posso concluir que, para estabelecer distinções ou paralelos entre a poesia ocidental e a poesia do Extremo Oriente, estes não se podem cingir apenas aos detalhes formais. Como pudemos perceber, a base desta poética reside, simultaneamente, numa certa “atitude” assumida pelo poeta, associada de forma extraordinária ao despojamento do espírito, à simplicidade do meio envolvente, ao usufruto dos sentidos, ao equilíbrio entre a voz e o silêncio (também por esse motivo é raro encontrar no haiku clássico alusões à guerra, ao ciúme, à mesquinhez). O que ressalta deste devir *essencial, musical, do fragmento* (cf. Barthes, 1982: 208) é a sua substância evocativa – que desce dum panorama mais amplo e objectivo para o pormenor mais ínfimo e mais fugaz – a fim de *sugerir* toda uma floresta de sensações e de experiências em permanente actualização.



### 3. O GOSTO SOLITÁRIO DO ORVALHO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XX E XXI

#### 3.1. Génese de uma nova poética?

Os reflexos orientais que se distinguem na poesia portuguesa contemporânea não assumem um carácter uniforme, nem ao nível do conteúdo estético resgatado pelos autores (isto é, na recepção que cada um dos poetas portugueses fará dos cânones estéticos do Extremo Oriente), nem no contexto particular da obra de cada um.

A recepção das poéticas orientais, a partir da segunda metade do século passado, assume pelo menos quatro vertentes distintas: a tradução (quase sempre a partir do francês ou do inglês), o estudo de carácter ensaístico (resumido, geralmente, a apontamentos breves sobre as estéticas orientais – muitas vezes constituem uma reflexão aberta dos próprios poetas sobre os cânones chineses e japoneses, reelaborados depois por alguns deles nas próprias composições), a produção original de poesia (a partir de preceitos formais e conceptuais retirados das poéticas chinesa e japonesa, com especial incidência sobre o haiku) e a produção de obras individuais ou colectivas, sob a forma de elogio (ou homenagem) à mestria oriental.

Começarei por este último tópico, por representar a modalidade mais frequente desse reconhecimento e acolhimento estético, e por ser a modalidade que atravessa um grupo mais alargado de poetas. De facto, o registo de “homenagem” à poesia oriental desperta, no século XX, manifestações literárias assíduas: refiro-me não só ao conteúdo das obras, mas também a um tratamento do livro enquanto objecto artístico e veículo de escrita (obedecendo, progressivamente, a padrões alheios à tradição europeia). A sobriedade do livro, a textura do papel, a inserção da caligrafia japonesa ou chinesa são preceitos que se fidelizam à estética formal que os inspira e que redimensiona a abordagem do poético na sua totalidade. O elogio da estética oriental ressoa, pois, dentro e fora do texto – é a obra como um todo.

Ainda antes de avançarmos para os autores contemporâneos, é fundamental recuperarmos os primeiros *elogios instruídos* às poéticas orientais propostos pelos dois grandes leitores de orientes que o início do século levaria, respectivamente, ao Japão e à China: falamos de Wenceslau de Moraes e de Camilo Pessanha. Pelo contacto directo e continuado com a cultura dos dois territórios, ambos representariam, já no início do

século XX, a inversão da tendência generalizada de chegar à literatura oriental por via indirecta. Constituem, por isso, referências primordiais na genealogia desse encontro entre a poesia portuguesa e o Extremo Oriente.

A aproximação de Camilo Pessanha à cultura chinesa corresponde a um processo voluntário de assimilação e de extraordinária receptividade. Nesse aspecto, Pessanha não segue o modelo de alguns dos seus contemporâneos – como Pierre Loti – cujo ponto de vista se mantém sempre esquivo, distante, etnocêntrico. Na sua «Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa» (Macau, 1912), o poeta reconhece que essa é, aliás, uma das fragilidades de quem se aventura naqueles espaços, movido apenas pelo exotismo e por imagens construídas no Ocidente, imagens superficiais e alienadas, sem conhecimento directo e sem estudo – a esses, aos que acorrem a um ideal, a uma fantasia, não faltará desilusão:

Não é, porém, ainda a revelação de tais enormidades o que mais desagradavelmente surpreende e mais predispõe para a animadversão contra esta população chinesa (este *inferno amarelo* lhe chama Pierre Loti, que a detesta) o europeu aqui recém-chegado ou o estudioso incipiente das coisas da China, acostumados a conhecer os chineses pelo guarda-roupa das mágicas e pelos desenhos dos caricaturistas – vestidos de multicores, matando o tempo a fazerem-se recíprocos gatimanhos saudatórios e a regularem, atentos, o voo dos seus enormes papagaios de papel – ou ainda a idealizá-los segundo a delicadíssima técnica e o esforço paciente demonstrados nos complicados arabescos das suas bugigangas de marfim cinzelado, nos seus bordados em seda e nas suas filigramas de prata, ou segundo a graciosa fantasia de colorido e desenho das suas transparentes porcelanas *casca de ovo*. O que verdadeiramente desaponta, sem remédio, o mal iniciado investigador de exotismos é o reconhecimento, depressa feito, de que cada uma das abominações que se lhe deparam não é um fenómeno patológico individual, como em outro meio seria –, mas sim (tanto a alma dos chineses é uniforme) um traço positivo da fisionomia da raça.

(Pessanha, 1912: 22-23)

O ponto de vista de Camilo Pessanha projecta-se, pois, a partir de dentro, mas sem nunca perder uma consciência estrangeira; daí que o conteúdo dos textos seja sabiamente dirigido para as especificidades e limitações de outra consciência estrangeira.

No conjunto dos seus escritos em louvor daquela cultura, o que de mais importante podemos retirar para este estudo é, sem dúvida, a elegância com que aborda a literatura, mostrando já essa rara capacidade de colher dela quase todos os traços que hoje consideramos fundamentais, com grande poder de síntese – traços que, mais recentemente, encontramos descritos e desenvolvidos pelos mais importantes críticos destas matérias, como François Cheng ou François Jullien. Com efeito, no texto sobre «A Literatura Chinesa» escrito no semanário *O Progresso* (Macau, 1914) deparamo-nos, num único parágrafo, com a enumeração de quase todos os tópicos essenciais para uma lição de poesia chinesa (entre eles, o poder da alusão, da sugestão e do símbolo, o modo indirecto da linguagem ou a concisão):

Uma das mais flagrantes características da poesia chinesa, e, sem dúvida, o mais difícil obstáculo à sua cabal exegese pelos Ocidentais, está nesse gosto exagerado pela alusão histórica ou literária que faz com que numerosas passagens, e até poemas inteiros tenham duplo sentido – um superficial e directo e o outro referido ou simbólico, erudito ou profundo. Claro que, em tais condições, o tradutor que não esteja aparelhado com uma vasta cultura sinológica navega em permanente risco de soçobrar de encontro a invisíveis, traiçoeiros, cachopos. Acresce, a complicar os azares que são efeito desta duplicidade, a própria imprecisão da linguagem, que no chinês literário é quase fundamental, chegando as palavras a não ter significado próprio – tão divergentes e até opostas são as acepções de cada uma – e sendo, por seu lado, a frase (conhecida mesmo a ideia certa representada por cada vocábulo) susceptível, por falta de leis sintácticas, que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias; de maneira que, frequentemente, o valor de cada um desses componentes do discurso tem de procurar-se por tentativas e só pode ser definitivamente aceite depois de encontrado o pensamento geral se, cotejado com este, não resultar absurdo. E, para mais, esta imprecisão é, na dicção poética agravada pela concisão epigráfica – ou, se o leitor assim quiser, telegráfica – da mesma dicção, em que a melhor elegância manda

suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) – mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência – as ideias concretas adoptadas pelo autor como símbolos poéticos.

(Pessanha, 1914: 26-27)

Este interesse pela descrição da literatura estende-se à peculiaridade dos caracteres e à riqueza, musicalidade e “singularidade estrutural da língua” – «a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas» (Pessanha, 1912: 59). As traduções d’ *As Elegias Chinesas* constituiriam para o autor o exercício maior de aproximação ao valor estético desta literatura e, ao mesmo tempo, a constatação de um acesso limitado:

Isto é, da poesia chinesa busquei trasladar com exactidão o que era trasladável – o elemento substantivo ou imaginativo –, porquanto o elemento sensorial ou musical, resultando de uma técnica métrica especialíssima (em que há sabiamente aproveitados recursos prosódicos de que as línguas europeias não dispõem), é absolutamente inconvertível.

(Pessanha, 1914: 26)

O encontro com esta poética traduz-se, pois, num encontro delicado e humilde, marcado por uma enorme disponibilidade para assimilar conhecimento – referência que é comum ao seu contemporâneo Wenceslau de Moraes, no que respeita à cultura japonesa.

Porém, o processo de aproximação ao Oriente, em Moraes, não se caracteriza pela mesma abrangência e rigor (o interesse estético não influi tão profundamente no labor estilístico do autor como acontece em Pessanha)<sup>21</sup>. Conforme certifica Ana Paula

---

<sup>21</sup> O afastamento claro relativamente à abordagem orientalista de Pessanha surge bem definido por Óscar Lopes: «O que singulariza as observações de Camilo Pessanha, entre os orientalistas seus contemporâneos, é o facto de se não interessar apenas pelas aparências pitorescas e *bizarras* (para usar uma palavra-chave desta época), mas tentar uma interpretação racionalmente objectiva da poética e da estética chinesas. Aproxima, por exemplo, a *quase ilusão óptica ou ressurreição plástica* que a escrita ideográfica, residualmente figurativa, opera nos seus entendidos – das sugestões exercidas num letrado ocidental por



Laborinho, «encontramos em Moraes um homem que cedo foi capaz de se distanciar do Ocidente, num processo radical que o levará a descobrir refúgio no Oriente onde observa não o amarelo ou o branco, mas a miséria do ser humano» (Laborinho, 2004: 45). Mas este distanciamento em relação à pátria não resultaria num distanciamento face à evolução estética e ideológica da literatura portuguesa do seu tempo. Óscar Lopes sustenta que a obra de Moraes caminhará sobretudo a par com os dois estilos ocidentais mais em voga na sua época – impressionismo e naturalismo – e, apesar de co-existir um fascínio pela cultura nipónica com amplos desenvolvimentos ao nível temático, é na linguagem proposta por esses estilos que aprofundará a sua escrita:

O orientalismo de Wenceslau de Moraes tem por isso, quaisquer que sejam os seus fundamentos ou motivos objectivamente orientais, um alcance ideológico e literário bem contraditória e historicamente português – e os próprios requintes, com facetas mórbidas, desta personalidade, devem-na ter impellido a encontrar, no outro cabo do mundo, aquilo que melhor serviria de pábulo às necessidades espirituais do seu meio de origem.

(Lopes, 1987: 142)

No que respeita à vertente exotista, o Japão constitui o objecto central de pelo menos catorze obras publicadas pelo autor: a primeira, *Traços do Extremo Oriente*, publicada em 1895, e a última, *Osoroshi*, já póstuma, em 1933. Desses escritos, dedica vários à explicação das peculiaridades da *uta* japonesa<sup>22</sup>, chegando a aventurar-se na tradução do curioso haiku (encaminhando-se, na língua de chegada, para uma espécie de quadra popular), ao mesmo tempo que frequenta as mais variadas interpretações. Por declararem, de forma extraordinária, esse misto de estranheza e deslumbramento no contacto com o novo cânone, algumas das explicações improvisadas pelo autor merecem

---

uma escrita fielmente etimológica, e vê na ausência de anatomia humana e animal, de claro-escuro e perspectiva, de sentido estético do nu e do patético, na arte sínica, o reflexo do risonho *epicurismo egoísta* de um regime de mandarinato feudal secularmente estabilizado.» (Lopes, 1987: 139; itálicos do autor).

<sup>22</sup> Eis uma das descrições de Wenceslau de Moraes a propósito daquela poesia, presente na *Antologia* de textos organizada por Martins Janeira: «Reduzido em geral cada poema a dimensões ínfimas, não excedendo ordinariamente trinta e uma sílabas, contendo às vezes apenas dezassete, a habilidade do poeta consiste em agrupar dentro destes curtos limites uma suficiente recolha de palavras, que sugiram uma profunda impressão íntima. Esta circunstância torna por vezes muito difícil a interpretação da *uta*, sobretudo para estrangeiros.» (Moraes, 1993: 228).

a nossa atenção. Citando vários haiku no original japonês, Wenceslau teceria considerações sofisticadas, nas quais continuamos a reconhecer assertividade e inocência:

Traduzindo: – “Duas borboletas!... no ano passado, morreu a minha querida esposa!” – Um sujeito viu duas borboletas, talvez no seu jardim, e irrompe com a exclamação que reproduzo. Que quer isto dizer? Saiba-se que um casal de borboletas é um símbolo gracioso da união conjugal neste país, sendo até de uso enviar duas borboletas de papel com o presente de noivado. Agora compreende-se o resto.

(Moraes, 1993: 228-229)

Neste excerto, Wenceslau de Moraes já dava conta, embora de forma puramente intuitiva, da importância do símbolo naquela poética<sup>23</sup>, ponto substancial para as primeiras leituras portuguesas. Todavia, noutros momentos, de tão empenhado em transportar com exactidão a poesia do Outro, as suas interpretações chegam a resultar em ensaios rebuscados por zelo excessivo. É caso da seguinte passagem, retirada da *Antologia* de textos de Moraes organizada por Armando Martins Janeira:

Eis outra *uta*, curiosíssima, atribuída à poetisa Chiyo, de remota fama. Um dia, propuseram-lhe que compusesse um poema de dezassete sílabas, o qual se referisse ao quadrado, ao triângulo e ao círculo; ela respondeu de pronto: – “Desatando uma ponta do mosquiteiro, eis-me contemplando a lua!...” – Expliquemos: no Japão há muitos mosquitos, principalmente no Verão; os Japoneses servem-se, durante a noite, de mosquiteiros de espessa gaze verde, amarrados pelas quatro pontas ao tecto do quarto de dormir, muitas vezes escancarado à brisa; ora, o mosquiteiro envolve a ideia de quadrado; desatando uma ponta, ficando assim o mosquiteiro suspenso só por três, fica

---

<sup>23</sup> Também Lafcadio Hearn nos deu conta, em detalhe, do peso extraordinário dessa simbologia ligada à natureza: «Apesar da flor da ameixoeira rivalizar decerto em beleza com a da sakura-no-hana, é com a flor da cerejeira que os japoneses comparam a beleza das mulheres – a beleza física –, e nunca com a da ameixoeira. Mas, por outro lado, a virtude e a doçura femininas são comparadas com a ume-no-hana, e nunca com a flor de cerejeira. (...) Pela sua graça, a donzela é comparada a um pequeno salgueiro; pelo encanto juvenil a uma cerejeira em flor; pela doçura de sentimentos, à floração de uma ameixoeira.» (Hearn, 1894b: 93-94).

expressa a ideia de triângulo; a pessoa deitada pode então debruçar a cabeça fora do mosquiteiro e contemplar a lua que é circular...

(Moraes, 1993: 229)

Nestes casos, o brilhantismo das explicações (mais do domínio prático do que dispostas a abstracções) advém do profundo conhecimento que o autor possuía da cultura japonesa, o qual, de certa maneira, já imprimia subtilmente nas suas leituras informações relevantes para a recepção de uma linha estética sem precedentes: por exemplo, quando confirma a estreita ligação entre a arte e a natureza (dando destaque à presença das estações); quando dá conta da estreita ligação entre poesia e caligrafia (por ser a poesia indissociável do prazer visual); quando nos fala da presença de imagens fluidas que buscam o detalhe; da força expressiva das onomatopeias e das interjeições (recuperadas com insistência na poesia); e do facto de esta mesma poesia ter conservado sempre um estatuto elevadíssimo enquanto arte (afirmando que, no contexto em que nos escrevia, a poesia manter-se-ia estritamente ligada à tradição cortesã e a toda uma série de rituais nobres).

Perseguindo o rasto das referências mais significativas ao Extremo Oriente na nossa poesia – nomeadamente, aquelas que assumem um tom de louvor e de elogio já depois dos anos 80 – chegamos à conclusão de que o século XX foi interrompido por um longo hiato, marcado pela inexistência de obras que compreendessem essas temáticas. Os primeiros sinais que interrompem esse hiato, podem ser encontrados na obra de António Manuel Couto Viana (sobretudo, através da linha poética ensaiada pelo autor em *No Oriente do Oriente*, de 1987, e *Até ao Longínquo China Navegou...*, de 1991). O «Breve Roteiro Lírico de Macau» constitui, desde logo, uma introdução digna desse longo panegírico, marcado pela positividade do olhar. Porém, o louvor oriental proposto por A. M. Couto Viana necessita de ser isolado dos restantes autores que aqui estudamos – nas obras do autor, esse louvor apresenta-se como um louvor pátrio, saudosista: apontar a grandeza dos lugares é, de certo modo, revisitar uma cartografia histórica, uma pertença colectiva. Fernando Pinto do Amaral, no prefácio aos *60 Anos de Poesia*, alude precisamente a essa ideia:

Articulando-se com este imaginário associado a um certo conceito da *infância*, a escrita de António Manuel Couto Viana tem vindo a manifestar

igualmente, ao longo do tempo, um acentuado fascínio por todo um conjunto de mitos e símbolos heróicos, de índole geralmente patriótica, que vemos desfilar pelos seus versos e lhes conferem a dimensão épica (...) – traduzida, acima de tudo, por uma exaltação nacionalista de Portugal e da História Portuguesa durante os oito séculos de existência do país. Nesse sentido, uma poesia como a de A. M. Couto Viana pode considerar-se legítima herdeira de uma corrente política monárquica e profundamente conservadora, apta a celebrar jubilosamente as glórias do nosso passado colectivo e procurando manter viva a chama de um “destino imperial” português, desse ideal restauracionista que permanece (...).

(Amaral, 2004: 16)

A topografia que serve de mote aos poemas nunca se afasta desse legado ancestral, desse simbolismo épico recuperado sobretudo nos poemas do «Livro I», de *No Oriente do Oriente*, onde a exaltação nacionalista será inspirada por lugares históricos – disso é exemplo o seguinte excerto de «Nas Portas do Cerco»:

Estas Portas do Cerco, de corpo espesso e rude,  
São um velho soldado:  
O uniforme gasto e medalhado  
Cobre-lhe o coração de grandeza e virtude.

(...)

Se não pode hastear, mais altivos, mais alto  
Que a bandeira da China erguida em frente,  
Os castelos e quinas que o sagraram presente  
E o sangraram de glória a cada assalto

(...)

(Viana, 2004: 24)

Em *No Oriente do Oriente*, a poemas como este juntam-se, entretanto, outros registos de viagem que oscilam entre um certo fervor etnocêntrico – «Com desgosto, olho a mesa, onde a toalha / Se enodoa de casca de gordura / Que o chinês, quando come, ao seu redor espalha: / E sonho o fresco linho e a cambraia pura» (Viana, 2004: 34) – e o intenso deslumbre pela paisagem – «Escreve-te, daqui, o coração / Tudo o que não te disse frente a frente, / Sufocado de amor, como um adolescente, / Ó rio Lijang!» (Viana, 2004: 58). Mais tarde, em *Até ao Longínquo China Navegou...*, a dicotomia mantém-se e o patriotismo saudosista atinge a sua máxima expressão: «Rezo-te, Portugal, missionário do Oriente, / Que sagrou esta terra e aqui descansa / Num momento de paz que o Céu consente. / E depois continua. E ascende! E alcança!» (Viana, 2004: 195). É precisamente essa tematização particular do Oriente – que o distancia de poetas seus contemporâneos, cujo trabalho de identificação com aqueles espaços se reflecte em termos estéticos – que faz com que as obras de A. M. Couto Viana não se enquadrem no domínio deste estudo.

Por outro lado, interessa fazer referência, ainda que breve, a poetas cuja obra se manteria à margem da estética oriental, mas que em momentos pontuais do seu percurso literário recuperam temas e figuras da cultura japonesa e chinesa – a figura dominante destes elogios, quer ao nível colectivo, quer ao nível individual, será Matsuo Bashô (referência que muitas vezes opera por metonímia em relação àquilo que representa para estes poetas, em termos gerais, o haiku clássico). A leitura feita pelos poetas contemporâneos manifesta uma apropriação apaixonada dos cânones, mas acima de tudo – e este é um ponto que considero fundamental – uma apropriação instruída. Neste contexto, torna-se essencial apontar a obra que, com grande subtilidade (e uma recepção muito discreta quando foi publicada), marcaria não só um ponto de viragem na produção colectiva a partir desse oriente extremo (que conheceria um longo hiato, apenas tenuemente interrompido por algumas propostas de tradução, entre as quais se destacam, conforme veremos, as de Herberto Helder), como passaria a constituir um dos pontos de passagem obrigatórios num estudo sobre a recepção destas poéticas nos últimos vinte ou trinta anos. Refiro-me à obra *Uma Rã Que Salta* (1995), que constitui o mais nítido reflexo (um reflexo no colectivo) desse reiterado fascínio pela mestria do haiku japonês de que procuro dar conta. A obra compila não só diversas versões poéticas da obra de Bashô (propostas por Liberto Cruz, Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, Ana Hatherly, Jorge de Sena, Paulo Rocha e António Reis), como apresenta um conjunto de trabalhos

originais (a grande maioria serão aproximações ao haiku) concedendo uma homenagem ao mestre. A natureza ousada desta antologia (pela especificidade estética que a caracteriza) cruza-se com a imprevisibilidade do seu conteúdo, sobretudo pelo conjunto de autores de língua portuguesa que ensaiam, pela primeira e única vez no domínio da sua obra pessoal, o haiku enquanto forma: é o caso de Maria da Saudade Cortesão, Egito Gonçalves, Fernando J. B. Martinho, António Osório ou Vergílio Alberto Vieira. Esta obra constitui, pois, a primeira marca expressiva do interesse e da consciência colectiva perante um legado inédito no seio da *nossa literatura*, que não é apenas a literatura portuguesa: é já, nesta obra, a literatura de língua portuguesa, pela significativa presença brasileira. Além disso, é uma obra que inclui já as diversas modalidades da recepção oriental a que fiz referência – desde a reflexão ensaística (de Stephen Reckert), à tradução, à produção original de poesia, culminando na própria fisionomia do livro, que não só vai ao encontro da escrita japonesa, como distingue, na capa, a síntese da lição oriental: a elementaridade e aspereza do papel (reproduzindo a qualidade estética *sabi*<sup>24</sup>), a pintura monocromática, os traços rudimentares do pincel equilibrados com o vazio e a inclusão da caligrafia na contra-capa.

Daqui retiramos uma das linhas de força deste estudo: a revisão do conceito de “poesia portuguesa”, a que uma obra como *Uma Rã Que Salta* obriga. Na verdade, nesta e noutras obras que são objecto desta reflexão, o único elemento que corresponde a uma tradição verdadeiramente portuguesa é a língua – e mesmo no caso da língua, como veremos, ocorre muitas vezes uma subtracção da sintaxe e a reorientação do léxico para realidades muito específicas (ligadas, por norma, à natureza e a elementos da fauna e da flora partilhados com a fonte oriental), comprometendo-se a escrita com a “prática da higiene”. Esta obra vem colocar a poesia de língua portuguesa num plano multicultural (insere-se, se quisermos, numa “poética à escala global”, que se expande muito além dos seus lugares comuns), demarcando-se da própria tradição em que se funda (a dos clássicos, a dos “ismos”, a de Camões ou a de Pessoa). Além disso, é importante constatar que a linha poética consolidada em *Uma Rã Que Salta* não se desenvolve já a partir da assimilação indirecta do Extremo Oriente, isto é, a partir das duas grandes pontes que se estabeleceram, desde o final do século XIX, entre Ocidente e Oriente: a francesa (de V. Segalen, P. Claudel ou S. Mallarmé) e a inglesa (de E. Fenollosa ou E. Pound); na verdade, a lição estética com que nos deparamos nesta e noutras obras

---

<sup>24</sup> Qualidade estética que sugere a antiguidade, a passagem do tempo e a sensação de “vivido”.

convocadas para este estudo, é um corpo colhido pela raiz, reelaborado a partir de um crescente conhecimento da fonte original.

Entre os poetas portugueses que participariam, a título individual, desse elogio voltado para a fonte original, destaca-se ainda Eugénio de Andrade, com referências significativas ao Extremo Oriente e à sua poesia em vários momentos da sua obra<sup>25</sup>. Neste âmbito, a homenagem mais interessante e mais completa encontra-se, sem dúvida, no *Pequeno Caderno do Oriente*, ilustrado por Carlos Marreiros, onde se incluem poesias, apontamentos de viagem e prosas poéticas escritas durante uma breve visita a Macau e à China, em Outubro de 1990. Podemos apontá-la como outra obra onde a homenagem à tradição oriental ocorre em termos absolutos, uma vez que o interesse estético se estende ao livro na sua totalidade. O *Pequeno Caderno do Oriente* caracteriza-se, antes de mais, pelo seu pendor visual, que conjuga as palavras com símbolos pictóricos (desenhados por Marreiros), que nelas se encaixam e que as traduzem em termos ideográficos, recriando assim os preceitos da própria escrita chinesa. Além da poesia e dos textos seguirem a forma e os conceitos inspirados pelo Oriente – a escrita concisa, límpida e nominal é visitada, por exemplo, por vários tropos correspondentes àquela tradição, como o bambu, as pedras, as rãs – esta é uma das obras que manifesta também uma homenagem à fonte indirecta desse fascínio: Camilo Pessanha. Camilo Pessanha constitui a referência central desta assimilação para a grande maioria dos poetas portugueses contemporâneos e a sua homenagem cruza-se com a homenagem mais ampla a todo o universo oriental – tais elogios (que incluem também Wenceslau de Moraes) operam também por metonímia: resgatar a figura de Pessanha é uma forma de aproximação àquele espaço e, por outro lado, resgatar aquele espaço é uma forma de destacar Pessanha. Esta tendência encontra expressão em poetas contemporâneos de Eugénio, que seguem por vezes linhas poéticas bem distintas da sua – disso é exemplo o próprio A. M. Couto Viana, que lhe dedica dois poemas na composição «4 Poetas em Macau», incluída em *No Oriente do Oriente* (1987: 49-50).

O *Pequeno Caderno do Oriente*, de Eugénio de Andrade, (publicado em Macau três anos antes da sua morte) corresponde plenamente a um exercício de amplitude poética, que se manifesta não só no estilo e no conteúdo das composições (é o caso do poema «Balança» – arte poética mínima, em clara sintonia com os princípios da síntese e

---

<sup>25</sup> Leiam-se, a título de exemplo: «A chuva cai na poeira como no poema de Li Po» (Andrade, 1984: 13), «Da Poesia Oriental» (Andrade, 2001:37) ou «No Jardim de Rikiú» (Andrade, 1968: 91-93).

da contenção verbal: «No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida» (Andrade, 2002: 24)), mas também no padrão de receptividade e de abertura que subjaz às breves reflexões em prosa. Esse padrão de receptividade, que encontramos por exemplo em «Ofício de Paciência», acaba também por reiterar e validar o modelo de Pessanha ou de Moraes, nas descrições das paisagens e das gentes:

(...) Porque, na verdade, estamos no Oriente – estes homens, estas mulheres têm na rua a sua casa: aqui trabalham e comem, aqui discutem e riem, aqui fazem dos seus dias um longo ofício de paciência. São muito pobres, mas não se sentem humilhados na sua pobreza. Talvez saibam que há ricos muito mais pobres do que eles. Porque o que lhes sai das mãos trabalhado em abundância de espírito – cerâmica, palha, bambu, comida, caligrafia, pintura, papel, poesia, tecido, pedra, música – tudo revela um saber delicado, subtil, superior.

(*ibidem*: 13)

No contexto desta assimilação, directa ou indirecta, não podemos descurar o papel da tradução, sobretudo no estudo de certos modelos poéticos. Com mais ou menos rigor, com mais ou menos elegância, os poetas-tradutores seriam pioneiros na reelaboração do haiku em língua portuguesa, registando (sobretudo em antologias e colectâneas de poesia japonesa) a mestria que partiu dos clássicos e se estendeu, com várias mutações, aos nossos dias. Esse trabalho concede desde logo informações úteis sobre a evolução regular do cânone.

Precursor desta amplitude cultural, desta pluralidade poética contemplada pela tradução será Herberto Helder. No que diz respeito, em concreto, à poesia do Extremo Oriente, não podemos deixar de mencionar os «Poemas Zen», as «Canções de Camponeses do Japão», os «Quinze Haikus Japoneses», as «Canções Indonésias» e os «Poemas Indochineses» contidos n' *O Bebedor Nocturno*, publicado pela primeira vez em 1968. Nos «Poemas Zen» encontramos, desde logo, um conjunto de composições – de dísticos, mais precisamente – que se distinguem não só pela sua forma aforística, mas inauguram já as subtilezas do pensamento estético que aqui descrevemos, com o uso do paradoxo, uma sintaxe orientada por orações simples, a concisão, o carácter substantivo



do verso, o equilíbrio entre elementos opostos e, ainda, temas como o vazio, o silêncio, a não acção, a circularidade e a espontaneidade da natureza:

As colinas são azuis por elas mesmas;  
por elas mesmas, brancas são as nuvens.

-

Sentada calmamente sem coisa alguma fazer,  
aparece a primavera, e cresce a erva.

(1968: 83)

O trabalho de Herberto Helder em torno destas composições não distingue, porém, as fontes originais, o que limita uma análise mais profunda no que respeita à reelaboração dos cânones de partida. Além disso, sabemos que o processo de recriação é estimulado por via indirecta, pelo contacto com traduções destes poemas em línguas europeias<sup>26</sup>.

Também a tradução de poesia chinesa, a partir da década de 90, conhece algum destaque em Portugal, quer sob a forma de recolhas colectivas (entre as quais se assinalam *Uma Antologia de Poesia Chinesa*, ainda de 1989 e reeditada em 2010, por Gil de Carvalho<sup>27</sup>, e *Pavilhão da Chuva. Antologia de Poesia Clássica Chinesa*, de 2002, por Adelino Ínsua), quer na publicação de obras individuais de poetas clássicos (onde se distingue o trabalho de António Graça de Abreu, na senda de poetas como Li Bai, Bai

---

<sup>26</sup> A propósito das versões poéticas d' *O Bebedor Nocturno*, todas trabalhadas segundo a regra de ouro da liberdade que concede ao poeta o prazer de recriar mesmo com total desconhecimento da língua original, Helder deixa este breve testemunho em *Photomaton & Vox*: «Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e sobretudo, um poema meu. Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas.» (1979: 68). Consequentemente, acrescenta algum desprezo por aquilo a que chama de *bizarra fidelidade gramatical*: «Alain Bosquet prevenia algures as pessoas contra essa espécie de fidelidade. Não levantava, ele, sérias reservas ao facto de se traduzir um poema húngaro desconhecendo o húngaro, e dizia: faça-se um poema francês (dirigia-se aos poetas franceses). Porque Bosquet só admitia que fossem poetas a praticar a versão de poesia.» (*ibidem*: 69). Estas versões de poemas orientais constituem, pois, um verdadeiro exercício de abertura à multiplicidade e universalidade do poético, concebendo o seu transporte através de uma voz de chegada que se quer, também ela, pessoalíssima e intransponível.

<sup>27</sup> O trabalho de Gil de Carvalho no âmbito da tradução de poesia estende-se, entretanto, a outras geografias do oriente. É disso exemplo a pequena colectânea *Poemas Anónimos – turcos, mongóis, chineses e incertos*, publicada em 2004.

Juyi, Wang Wei e Han Shan). Gil de Carvalho e António Graça de Abreu destacar-se-ão não apenas por assumirem as suas traduções a partir da língua original, mas pela repercussão desse mesmo trabalho na obra autoral de cada um: as impressões desse Oriente, ainda que esparsas, não faltam às *Viagens* (2008) de Gil de Carvalho; nem tampouco à inspiração temática de António Graça de Abreu, anunciada desde logo pelos títulos das várias publicações de poesia, entre elas *China de Jade* (1997), *Terra de Musgo e Alegria* (2005), *China de Lótus* (2006) e *Cálice de Neblinas e Silêncios* (2008).

No que respeita a versões poéticas a partir dos clássicos chineses propostas por autores contemporâneos, incluem-se ainda os *Cinquenta “Xiaoling”* (1998) trabalhados por Albano Martins, e *O vagabundo do Dharma – 25 poemas de Han-Shan* (2003), por Ana Hatherly. Ambos os volumes constituem versões da tradução francesa, mas apresentam não só a particularidade de fazerem acompanhar cada poema de caligrafia original, como nos oferecem, nos paratextos introdutórios, importantes pistas para a interpretação das complicitades e motivações que os levarão a aproximar a sua própria poesia da poética oriental. No caso de Ana Hatherly, a «Nota dos Editores» (cf. Hatherly, 2003: 9-11) estabelece desde logo essa ligação evidente entre o cariz visual do trabalho poético (associado ao trabalho plástico) de Hatherly e a própria escrita chinesa:

A escrita chinesa, e a sua caligrafia, têm, obviamente, notórias complicitades com o campo visual e conceptual das artes plásticas. Por outro lado, a cultura oriental faz parte da esfera de interesses de Ana Hatherly, tendo, ela própria, estudado caligrafia chinesa. A sua tradução é, na nossa opinião, um notável esforço de equilíbrio e contenção poética.

(*ibidem*: 10)

Entretanto, no «Prefácio à Presente Edição», Hatherly define a sua tradução como sendo, no essencial, um exercício de “reciclagem” da escassez e da simplicidade daquela escrita e da natureza elíptica e inesgotável dos versos:

Renunciando a qualquer tentativa de reconstituição métrica, o que eu fiz foi apenas seguir fielmente a indicação do número de versos, emparelhando-os

tanto quanto possível, evitar uma escrita discursiva e reduzir a um mínimo de pontuação, o que conferirá às minhas versões uma tonalidade despojada, por vezes um tanto lacónica, que tem a ver com o espírito do ideograma e com a linguagem simples do texto original.

(Hatherly, 2003: 25)

Nos dois autores, a publicação destas versões poéticas corresponde a uma intromissão profunda na matéria oriental, movida por um esforço voluntário de aperfeiçoamento e de reflexão; ao mesmo tempo, corresponde também a um ensaio da vitalidade com que essa matéria vibra na própria língua e das possibilidades de a fixar na sua “voz” poética, autoral.

Mas é sobretudo a tradução de haiku que se apresenta como escola maior para os poetas portugueses, no que respeita à reelaboração dos cânones. Aquilo que encontramos nas traduções de Matsuo Bashô e Issa Kobayashi feitas por Jorge Sousa Braga é uma reconstrução fiel de preceitos (note-se que a própria disposição das antologias obedece ao critério da distribuição sazonal). Ele será, antes do mais, um leitor instruído e disponível, características que ressaltam da introdução de *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, de 2003, onde agrupa sinteticamente algumas particularidades retóricas e as subtilezas do *espírito do haiku*. Os esclarecimentos dirigem-se, com todo o propósito, a um público distante desta tradição literária, daí a perspectiva marcadamente ocidental (ou, por vezes, intensamente explicativa) da breve reflexão:

O leitor deve despir-se completamente, antes de se debruçar sobre poemas como estes. Um haiku deve ler-se da mesma maneira que uma abelha se debruça sobre um grão de pólen ou uma brisa ligeira sacode uma folha de bambu.

Condenado a olhar o Japão através dos olhos de outros ocidentais, ao ousar verter para português alguns haikus de Matsuo Bashô, outra coisa não restava senão confiar na minha intuição. Embora o Monte Fuji não seja a Serra da Estrela, a alma humana essa permanece a mesma, independentemente das latitudes, no êxtase ou na angústia. É possível que uma ou outra versão se

afaste do original. Espero que pelo menos tenha traído com arte. Porque também pode haver poesia na traição.

(Braga, 2003: 11)

A experiência de *tradução do oriente* constitui, pois, a lição preambular para a construção da *arte poética*. As introduções, prólogos ou epílogos anexados às obras são reflexo de leituras convictas e de deslumbre pelo pensamento estético japonês, sobretudo num domínio mais ligado ao Zen. Eis um excerto do «Epílogo» de *Os Pés Luminosos*:

Estas páginas foram escritas a caminhar sobre a água, e só assim se podem ler. Não procurei nada, não retive nada. Limitei-me a acusar o choque – brutal, por vezes – de um grão de pólen ou de uma brisa inesperada. (...)

No fundo, o que me recuso a acreditar é que estejamos condenados. Apesar dos prados envenenados, da lenta agonia dos rios e do mar. Da atmosfera cada vez mais carregada das cidades. Contanto que a poesia seja – continue a ser –

um lugar

onde ainda se pode

respirar

(Braga, 1991: 138)

Também no que se refere à produção original de poesia a partir de preceitos formais e conceptuais retirados das poéticas chinesa e japonesa, a atenção irá recair maioritariamente sobre o haiku. Porém, neste domínio, os resultados são bem mais tardios do que os que ocorreram no espaço brasileiro. Embora se tratassem, no começo, de visões etnocêntricas e carentes de conteúdo, a verdade é que o Brasil produz desde cedo uma apreciação crítica desta poética (ainda que, inicialmente, tal interesse não tenha obtido grandes repercussões em termos formais ou criativos); o entusiasmo chega sobretudo «por via europeia, em consonância com o interesse que nele tiveram as vanguardas do primeiro pós-guerra» (Franchetti, 2008: 260). Segundo Paulo Franchetti, a

primeira menção positiva e esclarecida do haiku no Brasil deve-se a Afrânio Peixoto: «Num volume de 1919, intitulado *Trovas populares brasileiras*, assimilando a forma japonesa à trova popular, Peixoto apresentava o haicai como um “epigrama lírico”, reconhecendo nele não a bizarrice da forma, mas um “encanto intraduzível”» (*ibidem*: 258) – um entendimento que muito se aproxima do que encontramos em Wenceslau de Moraes.

A verdade é que vários aspectos sociais poderiam aproximar, em termos culturais, o Brasil do Japão no início século XX – não podemos esquecer, desde logo, o importante estímulo da emigração japonesa, ainda que Franchetti não considere tais aspectos essenciais para a inspiração e formação neste domínio. Esse contributo provém, sobretudo, de uma fonte indirecta ocidental: o já referido ensaio de Ernest Fenollosa (1853-1908) sobre «Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia», publicado em 1919 por Ezra Pound (*Idem*: 262). Este ensaio, assim como a poética do *Imagismo* e os estudos que a acompanharam (propostos posteriormente por Pound), constituiu um forte incentivo ao próprio *Concretismo* brasileiro, e estaria na base de dois estudos a propósito da poética do haiku publicados em 1969, por Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável*. Ora, segundo moldes mais autónomos, a produção de “hai-kai” no Brasil começou a ter efeitos logo por volta dos anos 50 e 60, em poetas como Millôr Fernandes, cujas composições, num tom irónico e coloquial, seguiam uma linha humorística e reduziam-se à forma livre do terceto, onde o primeiro verso rimava com o terceiro; ou ainda Paulo Leminski, que foi muito além do culto da forma, experimentando pela primeira vez um “haicai” de formação cultural brasileira e radicando-o, essencialmente, como prática, como caminho de vida (cf. *ibidem*: 264-266). Entretanto, a história recente passa também pela produção de “haicai” tradicional japonês em língua portuguesa, através do núcleo formado pelo japonês Masuda Goga, no final dos anos 80 – a quem se deve o primeiro dicionário brasileiro de *kigo* (cf. *ibidem*: 267). Daqui resultarão diferentes modalidades para o “haicai” brasileiro – a tradicionalista, a de inspiração Zen, a filiada em Guilherme de Almeida, a epigramática e a de matriz concretista – que, com excepção da vertente de Guilherme de Almeida, fundam um verdadeiro sincretismo entre elas, «ganhando mais peso a incorporação dos princípios e práticas do haicai tradicional, entendido antes como actividade, como aprendizado de uma determinada forma de olhar para o mundo e utilizar a linguagem, do que como técnica de composição ou forma fixa exótica» (*ibidem*: 268-269).

No Brasil, o “haikai japonês” aparece sobretudo, como aponta Paulo Franchetti, enquanto «ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente. E também como modelo literário não-europeu para o projecto nacionalista brasileiro» (*ibidem*: 256). Com efeito, para os estudos portugueses impõe-se agora uma pergunta: se, por um lado, o Brasil encontra no haiku uma estética autónoma e distante dos cânones europeus dos quais a literatura nacional procurava libertar-se desde o romantismo, o que procura – o que encontrará – a poesia portuguesa nesta poética tão mínima, tão distante em termos de tradição? É essa a reflexão que faremos na terceira secção deste capítulo.

Em primeiro lugar, no espaço da literatura portuguesa é difícil apontar nomes precursores: como já dissemos, as manifestações de interesse pela poética do haiku só começariam a tomar formas mais significativas (embora episódicas) a partir dos anos 80, em autores como David Mourão-Ferreira, Casimiro de Brito, Albano Martins ou Jorge Sousa Braga. Não seriam, todavia, sustentadas por uma actividade crítica activa e cooperante, movendo-se lentamente e apenas em torno de si próprias (isto é, dentro de um círculo pouco coeso onde os seguidores, os curiosos, são quase sempre os próprios poetas). O enorme vazio que são os estudos académicos e ensaísticos sobre a matéria – que, no que toca às reflexões aproximativas da poesia portuguesa ao pensamento estético do Extremo Oriente, continua a apoiar-se sobretudo em duas obras pioneiras: *Japanese and Western Literature* (1970), de Armando Martins Janeira, e *Para Além das Neblinas de Novembro: Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental* (1993), de Stephen Reckert – faz com que o haiku, enquanto forma, mantivesse uma tal discrição que impossibilita até hoje traçar qualquer paralelismo com a evolução precoce e abrangente obtida no Brasil. Os dois casos mais assíduos da assimilação da estética oriental são, claramente, Casimiro de Brito e Jorge Sousa Braga.

Em Casimiro de Brito, o contacto com o pensamento do Extremo Oriente (com o Budismo Zen, mais concretamente), por volta dos anos 60, teria repercussões profundas no conjunto do seu trabalho e apresenta-se como uma tendência ímpar dentro da literatura portuguesa contemporânea – no sentido que, em Casimiro de Brito, a experiência oriental não tem um carácter esporádico ou singular no seguimento de toda uma obra: aqui, essa influência revela-se de modo transversal e só pode ser lida enquanto um todo contínuo.

Segundo o autor, numa nota que introduz a obra *À Sombra de Bashô*, esse fascínio teria lugar precisamente em 1958, quando o acaso lhe trouxe a poesia do mestre: «Foi em

Londres, no Westfield College. Deslumbrado com o quase silêncio, com o segredo da poesia japonesa nunca mais deixei de a frequentar» (Brito, 2001). Das repetidas visitas aos livros do poeta japonês, nasceria quarenta anos depois um *renga*, fruto do “diálogo” entre ambos. De forma intercalada, Casimiro responde com haikus aos haikus que traduz do mestre, seguindo-lhe o olhar contemplativo e minucioso, convocando a natureza e os seus gestos cíclicos. Porém, no poeta português, o tom melancólico característico desta poética ganha muitas vezes um outro, mais irónico, mais incisivo, sobretudo quando traz para o haiku imagens e elementos de uma realidade ocidental contemporânea. A predilecção pelo haiku, entre as demais formas poéticas cultivadas no Japão, e o reiterado elogio à mestria oriental, feita de demorados silêncios e de respirações sábias, são mencionados pelo autor nas próprias composições. Em poemas como o de «Homenagem a Dogen»<sup>28</sup>, em *Arte Pobre* (Brito, 2000a: 114), ou no poema «em Mateus», o diálogo com os mestres é novamente explícito e intencional – neste último temos, uma vez mais, a presença da rã de Bashô, que desde cedo salta no charco do ocidente:

Sento-me diante  
da velha casa. Ouvindo  
a sílaba do ar  
aprendo a ser avaro, reduzo ao mínimo  
o peso da respiração. Saltam rãs  
da água, saltam e caem  
no tanque  
do coração.  
(*ibidem*: 40)

Assim, não apenas quando compõe em haiku, como também no conjunto da sua obra, o autor traz-nos com insistência símbolos partilhados com a poesia oriental: o salgueiro, a cerejeira, o orvalho, a ave, o chá ou as estações (sobretudo as que melhor

---

<sup>28</sup> Dogen foi mestre do zen Soto e autor do *Shobogenzo*, obra onde afirma que o universo, na sua totalidade, está contido no nosso espírito, e que o corpo e a mente formam um todo absoluto, não dualista (cf. Deshimaru, 2003: 20).

marcam a passagem do tempo, o Outono e a Primavera, como nos orientais). Essa uniformidade temática, de inspiração essencialmente japonesa (encontramo-la já muito enraizada nas antologias imperiais da época de Heian, vários séculos antes de Bashô), em vez de provocar um contraste com a experiência ocidental do poeta, confunde-se com ela ao ponto de criar lugares híbridos, difíceis de pertencer a lugar algum.

Na obra de Jorge Sousa Braga, as aproximações à matéria oriental – em particular, a predileção pelo haiku enquanto forma poética – inserem-se no mesmo panorama. Ao contrário de outros poetas que, sobretudo a partir dos anos 80, realizaram apenas incursões episódicas ou “acidentais” no domínio desta poética, em Jorge Sousa Braga o culto do haiku (ou, pelo menos, do poema epigramático) constitui uma constante no decorrer da obra – encontramos logo nos primeiros livros (*De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu*, de 1981, e *Plano para Salvar Veneza*, de 1984) algumas tentativas de adesão à forma, através de pequenas composições (inúmeros poemas são compostos apenas por três curtos versos, onde a sintaxe aparece já primorosamente depurada). Mas será sobretudo a partir de *Os Pés Luminosos*, de 1991 (onde se incluem oito haikus de tipo contemplativo e de inspiração tipicamente japonesa) e *O Segredo da Púrpura* (que inclui três haikus, igualmente fiéis à tradição clássica japonesa quanto à escolha dos temas) que o poeta assumirá com mais formalidade o culto de uma estética. Ainda assim, os exercícios mais evidentes de subversão ou de reelaboração do cânone clássico ocorrem principalmente nas obras de 1998 e de 2001 (*Fogo Sobre Fogo* e *A Ferida Aberta*, respectivamente).

Divergindo um pouco de Albano Martins ou de Yvette Centeno (nas obras *Com as Flores do Salgueiro* e *A Oriente*), Jorge Sousa Braga distancia-se de vários preceitos que são centrais no haiku clássico, nomeadamente da fidelidade às referências sazonais, embora não deixe de manifestar um certo encanto em recorrer, esporadicamente, aos tropos que preenchem a tradição lírica japonesa: quando colhe para o haiku elementos particulares da fauna e da flora, como a libélula, o nenúfar e o lótus (ou, simplesmente, gotas de orvalho). Neste sentido, podemos afirmar que a preocupação em estabelecer pontes intertextuais com os mestres japoneses não é evidente, nem tampouco o conteúdo de cada haiku é posto ao serviço do imaginário estético que comumente envolve esta matéria (não encontraremos sequer as frequentes recriações a partir da rã de Bashô que salta no charco). Isto porque, em



Jorge Sousa Braga, é muito clara a separação entre o haiku que nasce pela via da tradução e o haiku que é criação autónoma, fruto da inspiração livre do poeta – logo, consequência de um tempo, de um espaço e de um contexto humano originais.

Para concluir esta breve reflexão, cabe-me apenas acentuar o facto de o percurso poético de autores como Casimiro de Brito e Jorge Sousa Braga nascer, como vimos, de um vasto conjunto de leituras que os poetas anunciam, interpretam ou reformulam no contexto das suas próprias criações (leituras que constituem ecos essenciais dessa adesão ao pensamento estético japonês, sem precedentes no seio da poesia portuguesa). A proximidade e fascínio pela temática oriental (patente sobretudo na aproximação a certos tópicos mais representativos do Budismo Zen) manifestará repercussões profundas no conjunto do seu trabalho. Por se tratar de uma influência assídua e transversal às suas obras, deve ser lida enquanto um todo contínuo e, ao mesmo tempo, ponderada e enquadrada num contexto um pouco mais amplo, que é o da adopção conjunta de uma *nova medida* – o haiku – recuperada no ocidente por um conjunto disperso e heterogéneo de poetas contemporâneos.

Embora ambos ganhem destaque no domínio deste estudo, uma vez que as sementes orientais se encontram espalhadas um pouco por todo o seu terreno poético, existem pelo menos mais quatro obras para as quais remeterei com frequência nas próximas páginas – são elas: *Com as Flores do Salgueiro* (1995), de Albano Martins; *O Único Traço do Pincel* (1997), de Rosa Alice Branco; *A Oriente* (1998), de Yvette Centeno; e *Imagens Orientais Imagens Acidentais* (2003), de Luísa Freire<sup>29</sup>. Obras que, afinal, não se distinguem apenas pelo culto do haiku ou de outras formas poéticas, mas que reflectem a assimilação da estética oriental como um todo (e aqui aponto, mais uma vez, para elementos presentes na própria anatomia de alguns desses livros, que fazem da obra um veículo da experiência estética na sua totalidade).

---

<sup>29</sup> Nesta obra, Luísa Freire distingue-se não só pelo seu trabalho autoral no domínio do haiku, mas também pelo conjunto de traduções que publica no âmbito desta poética (a obra inclui uma antologia de composições dos mestres japoneses Bashô, Buson, Kobayashi e Shiki). Ainda no que diz respeito ao trabalho de tradução, cabe destacar também os dois volumes de *O Japão no Feminino*, publicados por Freire em 2007. Aqui se reúnem, pela primeira vez numa edição portuguesa, algumas reproduções do tanka e do haiku escrito pelas mulheres desde os primórdios da literatura japonesa (as traduções são feitas a partir da recepção europeia).

### 3.2. A integração de aspectos formais das poéticas chinesa e japonesa

A integração de certos aspectos formais das poéticas chinesa e japonesa na poesia portuguesa contemporânea manifesta-se, pelo menos, a dois níveis: na anatomia e na concepção gráfica dos livros; e no tecido estrutural, particular, das composições poéticas.

Ao fazer um levantamento destes aspectos, nomeadamente os que se destacam na fisionomia de livros publicados em Portugal nos últimos trinta anos, encontraremos, logo num primeiro contacto com as obras, elementos que confirmam um conhecimento da ligação estreita entre a dimensão poética e a dimensão pictórica existente no ideário estético de partida. Em quase todas essas obras, o trabalho de edição é sensível ao facto de, na poesia clássica do Extremo Oriente, a palavra ser inseparável da sua expressão visual. De tal modo que podemos subscrever Simon Leys quando afirma que, no Extremo Oriente, «os princípios estéticos e os procedimentos da poesia são de ordem pictórica; os princípios estéticos e os procedimentos da pintura são de ordem poética» (Leys, 1998: 184). Reportando-se à tradição chinesa, Leys mostra assim que a apresentação material da poesia é, por si só, reveladora da sua natureza pictórica e vice-versa: «Ao passo que em geral, pela sua própria natureza, toda a poesia se exprime de um modo sucessivo, se desenrola no *tempo*, a poesia chinesa, essa, esforça-se por dispor as palavras no *espaço*» (*ibidem*). A compreensão desta dinâmica na poesia portuguesa consubstancia-se em obras híbridas, que fazem da palavra uma matéria que atravessa outras formas de expressão, que não apenas a poesia.

Em livros como *Com as Flores do Salgueiro*, de Albano Martins, ou *O Único Traço do Pincel*, de Rosa Alice Branco, *Através do Ar*, de Casimiro de Brito e Ban'ya Natsuishi, ou ainda o *Pequeno Caderno do Oriente*, de Eugénio de Andrade, o elemento visual é cúmplice do texto. Veja-se, a título de exemplo, que em Rosa Alice Branco a capa e o interior do livro incluem pinturas monocromáticas, que procuram revisitar a espontaneidade do *traço* oriental; em Albano Martins, a primeira “epígrafe” que o livro apresenta é uma gravura tosca, um conjunto de traços ritmados e imprecisos que iniciam o leitor na arte do despojamento e da sugestão (arte que é, por excelência, a do haiku); em Casimiro de Brito, o *renku* ou *renga* partilhado com o poeta japonês inclui ilustrações rudimentares experimentadas pelo próprio, nas quais insere o seu poema *escrito à mão*; em Eugénio de Andrade, é o próprio texto que surge recortado pelas imagens, fazendo assim uso de analogias gráficas a partir da matéria vocabular, tal como acontece nalguns ideogramas chineses. Em suma, cada uma destas obras, a seu modo, corresponde a um

verdadeiro exercício de síntese imaginativa, onde a percepção alcança um extraordinário refinamento.

Na sua concepção, torna-se claro o conhecimento de que um poema que bebe da fonte oriental não habita apenas o tempo, mas também o espaço. Um livro onde poesia, pintura e caligrafia se harmonizam está mais próximo de recriar um universo genésico (que se quer completo, orgânico e a quatro dimensões). Nesse caso, a inclusão de ilustrações toscas executadas pelos próprios autores pode ser lida como uma tentativa de associar a obra ao exercício espiritual que percorre a estética chinesa e japonesa? Sim, creio que possa existir, por parte destes poetas, a motivação de “encenar” essa *totalidade* que torna a arte (neste caso, o livro) um objecto dinâmico e circular, tal como é descrito por François Cheng:

Aux yeux d'un artiste chinois, exécuter une oeuvre est un exercice spirituel; c'est pour lui une occasion de dialogue entre le sujet et l'objet, le visible et l'invisible, c'est le surgissement d'un monde intérieur, l'élargissement sans fin du monde extérieur, régi par la loi dynamique de la transformation circulaire.

(Cheng, 1977: 24)

A poesia clássica chinesa e japonesa encontra-se intimamente ligada à espiritualidade e é através desse prisma espiritual que devemos ler, por exemplo, um conceito como o de “impulso único”, subscrito entretanto por alguns escritores ocidentais, e a que Rosa Alice Branco acede com frequência em *O Único Traço do Pincel*:

(...)

As estações sucedem-se na mão do pintor  
no corpo que gasta o tempo e o redime  
com um traço que atravessa o mundo –  
– o eixo que faz girar o mundo

em torno do seu nada.

(1997: 26)

Aqui, a autora desenvolve, pelo cruzamento deliberado de conceitos-chave<sup>30</sup> da estética chinesa, uma “poética do traço”, descrita segundo a perspectiva de cada uma dessas artes primordiais. O livro divide-se em três partes que têm como título «Caligrafia», «Pintura» e «Poesia»; o traço que “actua” em cada uma delas vai actualizando os conceitos de espontaneidade, totalidade, universalidade e infinitude:

(...)

Nada se perde do infinito  
no traço que se torna invisível  
para que o canto do pássaro  
cante  
e o sabor do fruto  
nasça do pulso para o olhar.

Como o pincel recebe a tinta  
cada traço recebe o universo.

(1997: 30)

Existe, pois, uma aproximação instruída à fonte oriental que é corroborada pelas próprias epígrafes, que introduzem a obra e facilitam as correspondências intertextuais (retiradas dos clássicos chineses Shitao e Zhuang-zi, e de um dos principais teóricos da modernidade, François Cheng).

---

<sup>30</sup> Os títulos assumem, desde logo, um campo lexical específico: o vocabulário remete directamente para o domínio das artes ligadas ao Zen. As imagens são construídas a partir de elementos basilares para essas artes, os quais se vão cruzando repetidamente: a tinta, o pincel, o papel, o desenho, o sopro, o orvalho, a montanha, a intemporalidade, o infinito.

Ainda no que respeita à fisionomia dos livros, esta conjugação de modalidades criativas estende-se também às obras de tradução de poesia chinesa e japonesa publicadas em Portugal nos últimos anos. Todas elas incluem pelo menos uma alusão pictórica ao universo estético de origem. Um aspecto a salientar nestas publicações – aquele que, em meu entender, merece maior destaque – é a inclusão da caligrafia.

Na China, a arte da caligrafia conhece o seu apogeu com a dinastia Tang, mas as qualidades estéticas fazem-na evoluir a par com a própria poesia: no fundo, a caligrafia chinesa desde cedo faria uso da matéria para manifestar estados de espírito e sentimentos, mais do que para se apoiar na beleza puramente formal. Tal processo representa uma aproximação intensíssima da matéria (a escrita) à vulnerabilidade e complexidade das emoções, pois os princípios básicos da caligrafia exigem a expressão artística do carácter e dos sentimentos de quem a produz, dando forma a mágoas ou a alegrias, e fazendo com que as aparências se concentrem com a sua natureza e os seus desejos. Quando as emoções ficam despertas e disponíveis, ganham forma na linguagem – e isto será válido tanto para a musicalidade como para a caligrafia, expressa livremente, sem inibições. Os trabalhos executados pelos mestres calígrafos da dinastia Tang oferecem vários exemplos dessa escrita fluida e veloz, com traços e caracteres virtualmente unidos como se fossem executados em uníssono com a respiração. No Japão segue-se o mesmo modelo: a arte do pincel junta-se à dos versos e ambas se conjugam de uma forma estreita, procurando evocar, pela espontaneidade do traço, imagens frescas no espírito.

Um dos primeiros relatos esclarecidos desta relação entre a poesia, a caligrafia e a pintura na tradição do Extremo Oriente, chega-nos através dos escritos de Wenceslau de Moraes. Na *Antologia* de textos proposta por Martins Janeira, encontramos a seguinte passagem:

Na casa nipónica encontra-se frequentemente o *kakemono*, que é um desenho, sobre papel ou seda, suspenso na parede; mas ainda mais frequentemente se encontra o *gaku*, isto é, o pequeno quadro, sobre o qual a mão hábil de um calígrafo traçou um poema, a *uta* enternecedora. O Japonês, na paz do lar, apraz-se em pousar os olhos naqueles caracteres, seguindo mentalmente a evolução patética da frase, por longo tempo, até que a imaginação abra as asas e suba a voar, no mundo das quimeras. Mas

não é só do quadro que a *uta* enfeitiça o sonhador: na parede, no biombo, na toalha de enxugar o rosto, na ventarola, na chávena de chá, na taça de vinho, no cachimbo de metal, no espelho, em mil e mil objectos de uso quotidiano, se encontra o poemeto, escrito ou gravado, para regalo dos olhos.

(Moraes, 1993: 228)

As descrições de Wenceslau Moraes ofereciam já excelentes exemplos desta relação privilegiada entre artes diferentes e resultam sobretudo num entendimento da obra enquanto “objecto total” – onde poesia, caligrafia e pintura partilham o mesmo eixo criativo, não podendo ser “lidas” separadamente.

Leys confronta esta unidade e profundidade estética com a *primazia da expressão sobre a invenção* (cf. Leys, 1998: 200). Na sua essência, cada uma destas modalidades artísticas, no Extremo Oriente, pauta-se por preceitos formais e técnicos de tal forma rígidos, que o lugar ocupado pela criatividade e pela imaginação do artista é muito restrito; todas elas se apoiam, por excelência, na *interpretação*. No caso da poesia, essas restrições são governadas, fundamentalmente, pelo uso de símbolos e códigos fixos, difíceis de penetrar pelos leitores não iniciados:

O registo de que a poesia dispõe não é menos estreito; a poesia recorre a uma linguagem simbólica rigidamente codificada, a um reportório de imagens pré-fabricadas (...). Em certo sentido, poderia descrever-se a poesia chinesa como um tecido de lugares-comuns bordados sobre um pequeno número de temas convencionais.

(Leys, *ibidem*: 201)

A criação é, por assim dizer, uma *criação de segundo grau* – sobretudo na caligrafia, onde o “apagamento” do artista parece ser quase completo – mas a identidade do trabalho é inconfundível, porque assume detalhes pessoalíssimos:

Os grandes intérpretes apagam-se para melhor servirem a obra que apresentam; mas, paradoxalmente, precisamente na medida em que conseguem efectuar esse apagamento na sua interpretação, expõem de um modo mais subtil e mais completo a sua própria sensibilidade e o seu próprio temperamento. Cada nota de um grande pianista, cada traço de um grande calígrafo é um espelho do próprio intérprete: aquilo a que os chineses chamam “uma marca do seu coração”.

(*Idem*: 219)

Na verdade, a centralidade da caligrafia na tradição do Extremo Oriente é de tal modo notável que, muitas vezes, a qualidade do texto que serviu de inspiração à escrita tem pouca influência sobre o valor estético da interpretação do calígrafo; esta pode alcançar uma intensidade sublime por comparação com a banalidade do texto que lhe subjaz, uma vez que a interpretação «não se baseia numa leitura do conteúdo literário, mas sim numa reconstrução imaginária do gesto caligráfico: o espectador não decifra um texto, reconstitui em espírito a dança do pincel» (*Idem*: 211).

A *primazia da expressão sobre a invenção* ganha ainda mais sentido com o facto de toda a arte do Extremo Oriente recusar a *mimesis* – nem a poesia, nem tampouco a pintura, visam representar o mundo físico com realismo. Mais do que o descrever fielmente ou perseguir semelhanças, o seu propósito é o de restituir o ritmo primordial do mundo e os gestos vitais da natureza através dos traços, simulando não a *criação em si* (isto é, a Natureza), mas o “acto do Criador” (cf. Cheng, 1977: 21). Assim, as palavras deixam de ser simples intermediários e o poema transforma-se num *lugar mediúnico*.

Nesta medida, a disposição dos caracteres obedecerá sempre a uma ordem espacial complexa, que permite aos signos ampliar os seus sentidos e apontar permanentemente em múltiplas direcções:

(...) les signes d'un poème ne se contentent pas d'être de simples intermédiaires; par leur organisation spatiale, ils constituent un monde de présences où il est bon de demeurer et à travers lequel on peut circuler au gré des rencontres et des découvertes, et, d'autre part, sur la manière dont le peintre dispose les unités picturales dans un tableau (symbolisation

systematique des éléments de la nature, éléments transformés en unités significantes; structuration de ces unités sur le double axe d'opposition et de corrélation, etc).

(Cheng, *ibidem* : 23).

Assim se consubstanciam os sentidos implícitos que torneiam grande parte da estética clássica chinesa e japonesa e que conservam aquilo que é o “essencial” no poema – dizendo pouco ou, melhor ainda, permitindo que a palavra seja apenas *flutuante* (cf. Jullien, 1995: 383), as linhas de sentido podem cruzar-se até ao infinito. De acordo com François Jullien, é através da “flutuação” das palavras que se consolida, na poesia chinesa, o ideal da globalidade – por oposição à parcialidade hermenêutica – assim como a abordagem indirecta do real e dos sentimentos, que fazem com que as interpretações possam ilimitadamente variar: «Car, en oscillant au gré de la situation, la parole “fluctuante” embrasse la réalité sous tous ses angles, épouse constamment le mouvement spontané des choses et nous fait accéder à un “Ciel” qui n’est autre que le naturel» (Jullien, *ibidem*: 14). Na poesia clássica chinesa, a expressão indirecta consubstancia-se através de algumas subtilidades linguísticas, que incluem o uso de perífrases, de jogos de linguagem, exímios no rodeio, mas que poucos efeitos têm ao nível das obras que convocámos para este estudo.

Na verdade, os poetas portugueses que seguem os modelos chineses e japoneses, aplicam sobretudo outro dos seus preceitos: aquele que desenvolve na escrita alguns efeitos deliberados de corte, de lacuna, de silêncio. Esta prática resulta num privilégio da sugestão relativamente à extensão e proliferação discursiva – este sim, um dos tópicos dominantes na adaptação de aspectos formais da poesia do Extremo Oriente.

Como nos é possível reter a partir das leituras de Jullien, a poesia chinesa serve-se sobretudo de circunloquções para multiplicar as possibilidades do sentido – é a circularidade do discurso a contrapor-se a esse “sentimento de linha recta” profundamente ocidental (cf. Jullien, *ibidem*: 17). Porém, Jullien explica ainda que a função desses “rodeios”, desse *détour poétique*, não é tanto a de nos levar a entender o que pode estar implícito no além-palavras, mas sim de manipular o leitor, de lhe deixar suspensas todas as imagens, de o manter na semi-obscuridade:



(...) le détour ne viserait pas tant à laisser entendre autre chose (qu'on n'ose ou ne veut pas dire) qu'à maintenir l'autre dans l'inconfort d'un "suspens" et s'arroger ainsi l'initiative de la manoeuvre. Ce détour sert moins à nous informer différemment qu'à nous laisser désemparés. Il tendrait, osons le mot, à nous manipuler.

(*ibidem* : 19)

O Budismo Zen, no Japão, aplica essas omissões ou pausas internas a partir do conceito de *ma*, «palavra definida também como 'intervalo', 'espaço em branco', ou, mais significativamente talvez, 'hiato'» (Reckert, 1993: 241). No *corpus* de poetas que compõem este estudo encontramos vários indícios da inclusão de pausas deliberadas; as marcas gráficas mais evidentes desse "exercício de refreio" são os travessões e as reticências – veja-se como a imagem fica suspensa através de um parêntesis com reticências, neste breve poema de Casimiro de Brito retirado de *Na Via do Mestre*:

As palavras

Na boca do amigo

Circulam no terraço dos céus (...)

(2000b: 25)

Tal *exercício*, porém, não se apoia exclusivamente em marcas gráficas: concretiza-se através da própria sintaxe, que fornece muitas vezes um efeito circular ou inconclusivo – é o caso do verso final de Casimiro de Brito, retirado da mesma obra: «Cessam as batalhas quando a noite.» (*ibidem*: 11). A linguagem deixa, pois, de servir uma ordem narrativa linear, de causa e efeito, e dá lugar a silêncios, a espaços vazios, abertos à passagem da energia que deriva das emoções. Adiante teremos oportunidade de verificar e de justificar, com mais detalhe, esse processo de encaixe do silêncio no corpo do poema. Neste momento, apontaremos sobretudo para um dos principais efeitos desta busca de equilíbrio entre caos e ordem, entre vazio e plenitude – refiro-me à anulação dos opostos.

Segundo os ensinamentos do Budismo Zen, a natureza opera através do *Tao* e este manifesta-se, desde a sua origem, por meio de um equilíbrio dinâmico entre o *yang* e o *yin* (que correspondem, respectivamente, aos princípios do masculino e do feminino, do positivo e do negativo), os quais sustentam a ordem de todo o universo. Assim, para o Zen, qualquer contraste que a natureza apresente é apenas superficial: o acento recai sobre a harmonia, sobre a fusão entre os opostos, e não sobre o conflito. A partir daqui, desmoronam-se quaisquer antíteses que separem rigidamente o bem e o mal, o sujeito e o objecto, o corpo e o espírito, o exterior e o interior, o vazio e o cheio, a vida e a morte, pois tudo o que é natural pende para uma superior unidade. O *satori* (a Iluminação) promove, justamente, uma experiência em que todos os contrastes são superados, onde o finito é aceite no seu carácter autêntico de finitude (cf. Evola, 1984: 72). De facto, todas as formas de Budismo aprovam a chamada Via do Meio como ponte privilegiada para a ligação entre os extremos e para um “despertar” absoluto, que só é concedido aos seres humanos.

Cabe, então, perguntar: como é que esta “harmonização” entre pólos opostos se actualiza através da arte ou, mais concretamente, através da poesia? Pois bem, por meio de uma estética que assegura não os aspectos cognitivo e mimético, mas a comunicação espontânea das emoções, e que assume uma característica particularmente interessante quando analisamos, por exemplo, a fisionomia das obras: a assimetria.

Se, por um lado, a racionalidade chinesa e japonesa se exprime por um certo rigor simétrico – o exemplo mais acabado disso será a arquitectura clássica, sempre solene, regular e ordenada – por outro, o pensamento estético influenciado pelo Zen traduziu-se num gosto pelo incompleto, pelo instável, pelo irregular. Não nos esqueçamos que, na criação artística oriental, a ênfase recai fundamentalmente sobre o processo de criação, mais do que sobre o objecto em si ou sobre o seu perfeito acabamento. O pensamento ocidental tornou a natureza inteligível através da sua simetria e regularidade, decompondo os elementos mais obstinados em formas sistemáticas e mensuráveis. Essa visão ordenada da natureza pressupõe uma recusa da espontaneidade (é, no fundo, o efeito de um cálculo), o que torna problemática a aceitação de que há um “princípio de incerteza” a reger o mundo físico (cf. Watts, 1957: 192s). Este compromisso com a espontaneidade concretiza-se, do lado português, num tópico fundamental da *arte poética*, nomeadamente na *Arte da Respiração*, de Casimiro de Brito. Em vários poemas e aforismos, há uma renúncia à palavra calculada: privilegia-se um gesto criador

imprevisto e flexível. Mas esse compromisso é também estabelecido nas composições em haiku, como podemos ler nestes dois exemplos retirados das obras de Luísa Freire e Yvette Centeno:

Acidentalmente,  
encontramos um poema;  
é só apanhá-lo.  
(Freire, 2003: XLVI)

A palavra:  
quanto mais recolhida  
mais rasgada.  
(Centeno, 1998: 73)

Entretanto, cabe-nos associar estes precursores registos que encontramos nos poemas – sobretudo aqueles que reflectem o espírito de síntese e de contenção verbal – à anatomia dos próprios livros. Na verdade, não temos muitos exemplos de encaixe pleno entre a linguagem poética e a linguagem visual nestas publicações, mas a obra de Rosa Alice Branco (*O Único Traço do Pincel*) dá alguns sinais da assimilação desse “encaixe”. Toda a obra promove o *traço*, o elemento linear, como base de uma estética (de uma *poética*) estreitamente ligada às emoções e ao desadorno e simplicidade do real:

(...)  
os traços do pincel surgem no quadro  
como um traço único  
do pulso voador  
que retoma a simplicidade

das coisas.

(Branco, 1997: 11)

Aqui, o traço é descrito como performance da natureza, capaz de manifestar tensão, clímax e resolução, ao mesmo tempo que se mantém inconclusivo, como tudo o que é natural.

N’*O Livro do Chá*, Kakuzo Okakura refere que:

A verdadeira beleza só podia ser descoberta por quem completasse mentalmente o incompleto. (...) Desde que o Zenismo se tornou o modo de pensar predominante, a arte do extremo Oriente fez evitar o simétrico como expressão, não apenas de acabamento, mas também de repetição. A uniformidade do padrão foi igualmente considerada fatal para a frescura da imaginação. Assim, as paisagens, as aves e as flores tornaram-se temas favoritos de representação, mais do que a figura humana, que estava presente na pessoa do próprio observador. Já estamos demasiadas vezes em evidência e, apesar da nossa vaidade, até mesmo a auto-estima está sujeita a tornar-se monótona.

(Okakura, 1906: 52s)

Ora, isto leva-nos ainda a outro dos aspectos da aproximação formal de poetas portugueses ao cânone chinês e japonês, que se prende com a ausência de sujeito e a omissão de pronomes pessoais.

O apagamento das pessoas verbais permite, no fundo, sublinhar a identificação do poeta com a natureza, ao nível da própria linguagem. Explica Cheng:

Cette volonté d’éviter autant que possible les trois personnes grammaticales montre un choix conscient; elle donne naissance à un langage qui situe le sujet personnel dans un rapport particulier avec les êtres et les choses. En s’effaçant, ou plutôt en faisant ‘sous-entendre’ sa présence, le sujet

intériorise les éléments extérieurs. Cela apparaît plus évident dans des phrases, qui comporteraient normalement sujet personnel et verbe transitif, et où un complément circonstanciel de lieu, de temps, ou même de manière, en l'absence de marques qui le déterminent, semble constituer le sujet réel. (1977: 39)

O poeta procura, pois, uma total identificação com o objecto que contempla – essa comunhão assume tal vigor, que o sujeito acaba por ser suprimido da escrita: a percepção da natureza fica, então, desprovida de *eu*. A ideia de base desta estética é a de que, para atingir a perfeição do natural, é inútil observar um objecto sob a *minha* perspectiva ou sob a perspectiva de *outro* – o fundamental é ser, em si mesmo, o objecto.

Qualquer descrição breve da poesia do Extremo Oriente tem em conta, normalmente, a supressão do *eu* individual. Pelo menos desde que Ovídio desenvolveu o mito de Narciso que, pelo contrário, o poeta ocidental assumiu um perfil egocêntrico, centrado nos seus dramas humanos e nas suas crises de identidade. Stephen Reckert afirma, por isso, que o tema do espelho pode constituir em si mesmo um exemplo sintomático de adesão à experiência estética oriental, sempre que «não seja a figura do próprio poeta que é reflectida, mas o que lhe está por cima, por trás ou em redor: por assim dizer, o seu contexto no mundo natural» (1993: 253). Transcreve, a propósito disto, o poema de David Mourão-Ferreira «Templo Xintoísta», onde é assumida claramente esta atitude – de superar o individual, de (con)fundir o *eu* com a natureza a ponto de se tornarem unos:

Aqui aprende a pedra  
a ser igual à flor

Aqui a flor se adestra  
a ser igual ao pássaro

E nós a ser por dentro

pássaro pedra flor

noutra onda do Tempo

noutra espécie de Espaço

(*ibidem*: 253)

Em *L'Empire des Signes*, Barthes apropria-se da imagem do espelho para propor uma definição do próprio haiku:

C'est que le temps du haïku est sans sujet: la lecture n'a pas d'autre *moi* que la totalité des haïku dont ce *moi*, par réfraction infinie, n'est jamais que le lieu de lecture (...). En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique: l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder; mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide; il est symbole du vide même des symboles (...): le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme). Ainsi le haïku nous fait souvenir de ce qui ne nous est jamais arrivé; en lui nous *reconnaissons* une répétition sans origine, un événement sans cause, une mémoire sans personne, une parole sans amarres.

(1970: 103-104; *itálicos do autor.*)

Esta supressão deliberada do sujeito também terá alguns ecos no haiku de língua portuguesa. Em Jorge Sousa Braga, por exemplo, é frequente encontrarmos poemas onde o sujeito não encontra qualquer expressão (embora o objecto da contemplação – quase sempre identificado pela 2ª pessoa do singular – assumia formas humanas):

Nas palmas da tua mão

todo o azul

do verão

(Braga, 1998: 204)

Seguindo a mesma linha, um dos modelos mais frequentes destas composições em língua portuguesa é o uso do real com sentidos metafóricos – podemos dizer que a descrição é substituída pela impressão e pelo símile – colocando toda a tónica no objecto que está a ser “percepcionado”, “intuído”. Vejamos, pois, a visão que decorre da “concha bivalve”, em Albano Martins:

Uma concha bivalve:

borboleta do mar,

de asas fechadas.

(Martins, 1995: 69)

A observação do objecto produz uma nova imagem – essa imagem foi filtrada pelas emoções do poeta, mas isso não a circunscreveu, nem a tornou pessoal. No entanto, podemos encontrar outras composições que, sob o mesmo aspecto, se mantêm mais fiéis à tradição lírica ocidental, onde o sujeito não se funde com a natureza, antes projecta, nela ou a partir dela, as suas experiências ou estados de espírito:

Vejo o meu retrato

Num carreiro de formigas.

Melhor não olhar.

(Freire, 2003: XXI)

Estou triste: as libelinhas

preferem as folhas dos amieiros

à minha pele

(Braga, 1987: 100)

Leys afirma que a separação entre sujeito e objecto, no Ocidente, encontra inúmeros exemplos fora da própria poesia e prende-se, sob o ponto de vista antropológico, com uma necessidade ancestral de submeter a natureza, de a reduzir, de a superar:

Para dominar o universo natural, o homem ocidental separou-se dele. Esta atitude heróica, agressiva e dominadora em relação ao ambiente é ilustrada, por exemplo, pela arte dos jardins clássicos (...). Numa tal perspectiva, rigorosamente antropocêntrica, as formas e os motivos naturais, não elaborados pela mão do homem, e cuja misteriosa complexidade não reflecte a de nenhum cérebro, adquirem automaticamente algo de ameaçador. A sua autonomia hermética limita e põe em causa o império do espírito humano.

(1998: 193)

Pelo contrário, como já se disse, o pensamento estético oriental proclama sobretudo uma experiência do mundo que se quer sensorial e verdadeira, cujo acesso é possível só através da unidade absoluta entre aquele que contempla e todos os outros elementos à sua volta.

Em *L'écriture poétique chinoise*, além da supressão do sujeito, são descritas por Cheng mais algumas omissões linguísticas intencionadas (cf. 1977: 45-54), que fortalecem a economia verbal e contribuem, ao mesmo tempo, para o reforço da ambiguidade gerada ao nível dos sentidos. Entre as mais evidentes, encontramos a elipse das preposições de tempo e de lugar (a interpretação do *quando* e do *onde* torna-se assim muito mais indefinida) e a ausência de partículas comparativas (uma vez que a aproximação “brutal” de dois termos permite criar uma relação espontânea de tensão e de interacção, que liga “organicamente” os factos humanos aos da natureza, sem se preocupar em estabelecer equivalências). Será sobretudo ao nível do haiku que



encontraremos, mais uma vez, os reflexos mais significativos destas apreensões formais entre os nossos poetas:

Cantam as crianças:

voz e sino a retinir

na garganta virgem.

(Freire, 2003: XXII)

Maçã – disse a criança.

E era apenas o sol

dependurado nos ramos.

Morango. O frágil

coração da terra

levado à boca.

(Martins, 1995: 83, 85)

Embora Cheng se debruce essencialmente sobre a poesia clássica chinesa, a verdade é que alguns destes preceitos atravessam várias poéticas do Extremo Oriente e o haiku não é excepção – o facto de o chinês ou o japonês serem línguas com raras flexões morfossintáticas, favorece a opacidade e a diversidade de sentidos. Em todos estes exemplos é evidente, uma vez mais, a ausência de conector no estabelecimento da comparação: os dois referentes são postos em equivalência de forma abrupta, o que torna, como explica Cheng, mais estreita a sua ligação.

Ainda assim, as afinidades formais que nos aproximam da poesia japonesa ou chinesa não ficam por aqui. Se por um lado o uso do paralelismo linguístico ou de sentenças paralelas, que correspondem na China a um modelo formal que atravessa não só a literatura como a própria vida corrente (os dísticos paralelos estão inseridos em contextos religiosos, sociais e comerciais), não terá obtido grande notoriedade junto dos

nossos poetas (o uso de estrofes com versos duplos nas obras de Sousa Braga ou Casimiro de Brito surge só ocasionalmente e não se depreendem ecos orientais), por outro, o uso do paradoxo e da contradição (ou de modelos mais ou menos próximos da construção japonesa designada por *koan*) parece surtir efeitos nalgumas das obras que trouxemos para este estudo. Os *koan* eram aforismos ou questões postas pelos mestres budistas aos noviços; na sua essência, traduziam sentenças contraditórias que comprovavam desde logo o desinteresse do Zen por um conhecimento decisivo do mundo exterior e, mais ainda, pela expressão desse conhecimento através das palavras. Os diálogos gerados a partir destas sentenças estavam repletos de elementos irracionais, paradoxais e até grotescos, uma vez que a sua finalidade era ensaiar a capacidade dos discípulos compreenderem aquilo que ultrapassa as categorias do pensamento lógico e discursivo.

Na *Introdução ao Zen-Budismo*, D. T. Suzuki explica com exactidão o *Koan*, ligando-o sobretudo à escola *Rinzai* (uma das três principais escolas do Zen), e definindo-o originalmente como «documento público ou estatuto autorizado», embora o termo servisse depois para designar as sentenças de mestres antigos, ou o diálogo entre o mestre e os discípulos, ou uma questão proposta por quem instrui, com o objectivo de introduzir o indivíduo nos caminhos do Zen:

O *Koan* é uma frase oferecida a cada discípulo, de acordo com a sua natureza. Essa frase é, muitas vezes, ilógica e até risível, devendo ser constantemente repetida. (...) O *koan* não é nem um enigma nem uma observação misteriosa. Ele tem um objectivo mais definido: o levantamento da dúvida, impulsionando-a até os limites últimos.

(1934: 37, 133)

E deixa alguns exemplos paradoxais: «Qual era a tua face antes dos teus pais nascerem?» ou «Se tens um bastão eu te darei um. Se não tens, tirarei o que possuis» (*ibidem*: 37). Em Casimiro de Brito, sobretudo na obra *Arte da Respiração* e nalgumas composições de *Nem senhor nem servo e outros poemas*, o ensaio desta forma não deve ser de todo excluído, senão vejamos a seguinte composição («à maneira de Yeno», como consta na epígrafe):

Se não há nada

Além do pó

Onde principia

O corpo?

Se não há nada

Desde a origem

Para onde correm

As águas?

Se não há nada

Na casa do homem

Onde se acumula

O fogo?

Se não há nada

No teu corpo

Onde quem ouve

O vento?

(2002: 34)

Não é difícil aproximar cada uma das estrofes da estética formal do *koan*, sabendo que um dos seus preceitos é precisamente a adopção de uma atitude inquisidora, a qual, sendo repetitiva e circular, leva o iniciado até à beira do precipício mental para, finalmente, mergulhar nele. Nesta sequência de interrogações pode estar estabelecida uma meta

análoga, que reformula lugares-comuns, retirando deles uma renovada visão (neste caso, em consenso com a postura espiritual que modela toda a obra).

Este «Diálogo» é mais um exemplo de conexão a essa espiritualidade, cada vez mais afastada da matriz judaico-cristã, que considera a palavra como veículo primordial da *boa nova*:

Encontrei um sábio que me ensinou o silêncio.  
As minhas perguntas em sua presença não precisavam  
De resposta; as minhas perguntas eram a resposta  
Absoluta porque ele não fazia a mínima distinção  
Entre quem perguntava e quem respondia.  
Ao silêncio donde provinham as palavras  
A transparência do seu olhar as devolvia.  
(Brito, 2002: 24)

Em todos os momentos da *Bíblia* o verbo é apresentado como elemento fecundante; ele é, por excelência, a semente espiritual. Este poema produz uma perspectiva diversa, que se inclina mais para o pensamento budista: um dos pressupostos mais relevantes do Zen é aquele que defende a impossibilidade de reduzir o *Tao* à linguagem. No fundo, é essa impossibilidade que faz com que a Verdade se revele apenas sob a forma de paradoxos ou através de espaços deixados em branco, espaços omissos, silenciosos. O mistério, a opacidade, todas essas esquinas sombrias do dizer, são garantes de equilíbrio na ponte que vai do real para as palavras. Por isso a lição do sábio é silenciosa e as respostas são devolvidas pela simples «transparência do seu olhar». Mais adiante veremos também que a encenação desta relação entre mestre e discípulo não é aqui uma escolha isolada: será uma das formas privilegiadas por Casimiro de Brito para o transporte de algumas linhas de pensamento ligadas ao Zen e às estéticas orientais.

Entretanto, podemos debruçar-nos ainda sobre aspectos formais que, embora reflectam a herança oriental, divergem em alguns preceitos canónicos – são o resultado de processos de recriação a partir da mesma fonte. Os mais evidentes ocorrem ao nível do

haiku e prendem-se, por exemplo, com o uso de títulos. Esta atribuição, que ocorre com frequência em Jorge Sousa Braga, acaba por ser muito dissonante em relação ao cânone original, porque um título, naturalmente, condiciona desde logo os sentidos do poema: a inclusão do título vai paralisar, em grande medida, o poder da “sugestão” e da própria síntese, que são, como sabemos, forças motrizes no haiku.

Contudo, este argumento que exclui o título parece não se ajustar de igual forma à poesia clássica chinesa. De acordo com François Jullien, a relação entre título e poema foi devidamente cultivada e, ao facultar elementos que contextualizam o poema e o localizam no tempo ou no espaço, o título funciona como mais um mecanismo útil para a criação daquilo a que chama «distância alusiva» no desenvolvimento da composição:

Dans la tradition chinoise, on le voit, ce rapport titre-poème a été particulièrement exploité. Il arrive que le titre du poème, en notant précisément la circonstance, fournisse tous les éléments narratifs, sur un mode référentiel et prosaïque; à partir de quoi le développement du poème, en s'en écartant, en propose une variation poétique.

(Jullien, 1995: 417)

Neste aspecto, os poetas-tradutores que seguem mais de perto a tradição chinesa (mais do que os modelos japoneses) dão conta de alguma familiaridade com os títulos da poesia clássica. Em Gil de Carvalho e, sobretudo, em António Graça de Abreu, há vários sinais da convivência com os títulos chineses – deste último autor, vejam-se os títulos presentes em *China de Jade* («No Rio Zêzere, à noite», «No mosteiro de Trepung», «No rio, em Guilin, com versos de Li Bai») ou *China de Lótus* (particularmente, o capítulo «Viagens na China»).

Ainda percorrendo características divergentes, temos a apontar uma certa indiferença em relação ao uso das onomatopeias, as quais, pelo contrário, assumem grande relevância na língua e na literatura japonesa – basta determo-nos apenas no haiku clássico para obter imediatamente inúmeros exemplos. Claro que esse trabalho, do lado japonês, é facilitado pelo carácter onomatopeico do próprio léxico, sobretudo aquele que remete para elementos da fauna, como pássaros ou insectos cujos nomes reproduzem inúmeras vezes a particularidade dos seus ruídos (cf. Hearn, 1894b: 110ss). Como

veremos de seguida nas reflexões a propósito do haiku, o único recurso fónico utilizado por alguns dos nossos poetas é a rima – do uso das onomatopeias ficarão apenas alguns exemplos retirados das composições de Jack Kerouac, cuja inclusão serve essencialmente para reforçar o conteúdo *non-sense*, por vezes extravagante, dos poemas.

Antes de encerrarmos esta enumeração dos aspectos formais que reflectem a adesão à poesia do Extremo Oriente, falta-nos marcar ainda a importância do símbolo, intrinsecamente ligada à própria espiritualidade Zen: «O espaço dos símbolos é efectivamente o de revelar os mistérios e o sentido íntimo do ser. Na ideia de arte de contemplar, tudo é símbolo e todo o símbolo é uma expressão da linguagem intuitiva ou pictórica da iluminação» (Keimyung, 1999: 294). Como veremos adiante, a propósito do haiku, as poéticas do Extremo Oriente tendem à criação sistemática de símbolos a partir da natureza, produzindo um esquema complexo sob os planos metafórico e metonímico. A poesia chinesa apoia-se, sobretudo, em duas figuras de retórica com correspondências análogas nas poéticas ocidentais: trata-se do *bi* (comparação) e do *xing* (incitação). Pelas suas características, ambas podem ser associadas, respectivamente, à metáfora e à metonímia:

Le *bi* («comparaison») est employé lorsque le poète fait appel à une image (de la nature en général) pour figurer une idée ou un sentiment qu’il voudrait exprimer. On use en revanche du *xing* («incitation») lorsqu’un élément du monde sensible, un paysage, une scène, suscite chez lui un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée. A travers cette définition, on voit que, par-delà toute considération d’ordre stylistique, ce qui est impliqué plus profondément par ces deux figures, c’est le rapport toujours renouvelé de l’homme et du monde. Elles ne sont pas seulement des procédés d’un “art du discours”, elles visent à susciter dans le langage un mouvement circulaire qui relie le sujet à l’objet (ce dernier, en réalité, est envisagé comme un sujet).

(Cheng, 1977: 92s)

Claro que o ideograma, só por si, já está implicado nesse sistema de símbolos – potencialmente, ele já funciona como uma metáfora<sup>31</sup> – algo a que a escrita ocidental não tem acesso. Porém, não podemos descurar o interesse da maior parte dos nossos *poetas leitores de orientes* em incluir, sobretudo no haiku, tropos da tradição poética japonesa – como a libélula, o gafanhoto, a rã e algumas árvores de fruto – a corresponder similarmente ao *kigo*, a palavra que faz referência à estação. Em *Com As Flores do Salgueiro*, Albano Martins segue muito de perto o preceito:

A andorinha faz

a sua casa

no vento.

(1995: 29)

Como vemos, em potência, o *kigo* (ou palavra sazonal) corresponde também a uma transnomação com valor metonímico, uma vez que se verifica a associação da parte (neste caso, a andorinha) ao todo (Primavera) que está a representar simbolicamente.

Com efeito, na aproximação às poéticas japonesa e chinesa a partir da poesia portuguesa, a nossa análise não deve ignorar o facto de aquelas integrarem um conjunto orgânico de sistemas semióticos reconhecidos pelos seus leitores. Este conjunto de símbolos permite-nos traçar alguns paralelos com a lírica medieval trovadoresca. O estudo dessas afinidades foi desenvolvido por Stephen Reckert, em *Para Além das Neblinas de Novembro. Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, porém essas afinidades não me parecem extensíveis a este trabalho, pois entre os poetas contemporâneos não ocorre a actualização desse vasto conteúdo de elementos do cosmos, da natureza ou do mundo humano com sentidos simbólicos. O ponto de chegada acaba por obter um carácter mais *conceptual*, ou seja, a escolha desses tropos alheios à nossa tradição não terá como finalidade produzir poesia oriental, mas sim reproduzir uma *ideia* de oriente e de poesia oriental. Em suma, os poemas veiculam uma *representação* do pensamento estético do Extremo Oriente, assimilado antecipadamente e depois

---

<sup>31</sup> A propósito da natureza metafórica dos ideogramas, Cheng sugere-nos alguns exemplos: a) ideogramas (ou caracteres) compostos por dois elementos – coração + Outono = melancolia, tristeza; b) termos com dois caracteres a formar metáforas – céu + terra = universo; c) sintagmas a formar expressões simbólicas – pinheiro verde ou bambu direito = rectidão, pureza (cf. Cheng, 1977: 95).

reelaborado, quer em termos temáticos, quer em termos formais – porém, creio que podemos admitir a renovação de alguns símbolos ou tropos poéticos em português, pela frequência com que surgem, por exemplo, referências ao lótus, ao nenúfar, à libélula, à rã.

Atravessando as obras portuguesas que compõem este estudo, uma das notas a retirar em termos conclusivos será mais a manutenção de um certo fascínio de índole imagista, que segue a linha de Ezra Pound no que respeita à justaposição das imagens e à aproximação entre a linguagem poética e a expressão pictórica (vimos que *O Único Traço do Pincel*, de Rosa Alice Branco, frequenta muito esta tendência). Em meu entender, a diferença fundamental relativamente aos orientais nesta matéria – ou seja, na passagem fluida das várias “percepções visuais” – reside no facto de o discurso ser sempre fiel a uma organização gramatical sem paralelo com a das línguas chinesa ou japonesa, que apresentam grande flexibilidade sintáctica e são menos rígidas morfológicamente, o que faz com que existam nos poemas, por exemplo, frases sem predicado, ou palavras que podem funcionar em simultâneo como substantivos, verbos ou adjectivos. Seja como for, é ao nível do haiku que as correspondências formais se tornam mais evidentes.

Parece-me existir algum cuidado em não deteriorar as vias de sentido da poética original – em *Com As Flores do Salgueiro*, de Albano Martins, a ênfase recai sempre na sugestão (mais do que na expressão) e a linguagem associa-se à subsistência de uma certa opacidade, de um vazio essencial:

No termo  
do caminho sempre  
outro caminho começa.  
(1995: 101)

Aqui, a escrita está mais inclinada para suspender a linguagem do que para a provocar. Ora, um dos fundamentos do haiku, explica Barthes, é precisamente a sua natureza *contra-descritiva*:



L'art occidental transforme l'«impression» en description. Le haïku ne décrit jamais: son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition: moment à la lettre «intenable», où la chose, bien que n'étant déjà que langage, va devenir parole, va passer d'un langage à un autre et constitue comme le souvenir de ce futur, par là même antérieur. (...) Ne décrivant ni ne définissant, le haïku (...) s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*.

(1970: 100; itálicos do autor.)

Assim, encontraremos entre os nossos poetas vários exemplos daquilo a que chamamos, mais adiante, haiku *nominativo* ou *conceptual*, aquele que reelabora um conceito (ou seja, que aponta uma definição imprevista, sugerida através de uma imagem metafórica que é já uma derivação do objecto contemplado, geralmente nomeado no primeiro verso):

Morango. O frágil

coração da terra

levado à boca.

(Martins, 1995: 85)

Rocha vermelha:

um coração a pique

sobre o mar.

(Centeno, 1998: 49)

Apesar desse pendor para *designar* a realidade, Barthes acrescenta que o haiku constitui essencialmente uma «visão sem comentário», onde o que fica excluído não é o sentido, mas sim a ideia de finalidade: «le haïku ne sert à aucun des usages (eux-mêmes pourtant gratuits) concédés à la littérature: insignifiant (par une technique d'arrêt du sens),

comment pourrait-il instruire, exprimer, distraire?» (*ibidem*: 109). Para ler um haiku ou escrevê-lo, tornou-se essencial aos nossos poetas considerar uma série de mudanças relativamente ao cânone ocidental que se distingue desde há séculos. Essas mudanças derivam sobretudo de três ou quatro premissas a que o presente estudo já nos levou: o facto de que, nesta poesia, a emoção procura superar o pensamento racional; que a sugestão breve procura superar a eloquência; que a experiência objectiva procura superar o discurso abstracto; que um forte sentido de realidade, com a dissolução do *eu* na própria natureza, procura superar uma contemplação distanciada da beleza.

Cada uma destas “novidades” representa uma revolução na genealogia das poéticas ocidentais, quer ao nível do conteúdo, quer ao nível dos aspectos formais que as particularizam até este encontro. Mas a assimilação das “novas medidas” reflecte sobretudo uma reinvenção criativa dos cânones de partida, uma reciclagem geral da poesia japonesa e chinesa. Assim, o tópico seguinte do nosso trabalho procura destacar não só os indícios dessa fidelidade à fonte original, mas também cada um dos aspectos inovadores que apontam já para uma reelaboração do cânone, desse que, nos últimos trinta anos, tem constituído o objecto mais acabado, mais apurado, desse fascínio pela poesia do Extremo Oriente: o haiku.

### 3.3. O culto do haiku entre os poetas contemporâneos

Os vários estudos propostos na segunda metade do século XX, a propósito das possibilidades de recuperar a poética do haiku nas línguas e na inspiração ocidentais, revelam, em termos gerais, pouco consenso e pouca profundidade. Referimo-nos a explanações ingênuas e vazias de fundamento que introduzem distinções do tipo: “haiku natural” ou “genuíno” e “haiku artificial”<sup>32</sup>. Sobretudo, porque tais distinções se apoiam nos mesmos pressupostos que sustentam esta poética como «arte sem artifício», regida essencialmente pela espontaneidade e por um certo imediatismo, logo, negando ser limitada por uma retórica e por pré-conceitos (pressupostos estes que tivemos ocasião de questionar, em detalhe, no início do presente estudo).

Com efeito, este género de equívocos funda as convicções dos próprios poetas ocidentais, empenhados em compor a partir de uma *nova medida*. Contaminados por um exotismo exacerbado e por ideais de pureza quanto à matéria do poético que remontam ao Romantismo alemão, o que salta à vista na maioria destes autores parece ser todo o invólucro filosófico e temático ligado ao Zen (ou, com menor frequência, ao primitivismo shintoísta), mais do que os enredos formais dos quais se nutre esta poesia – talvez porque a existência de uma disciplina canónica tão depurada, por oposição aos princípios impulsivos, naturais, propostos pela doutrina budista, se lhes tenha sempre afigurado paradoxal.

Assim, encontraremos argumentações por vezes levianas sobre a matéria, mesmo em poetas que procuraram, eles próprios, explorar as possibilidades do haiku nas línguas do Ocidente. Jack Kerouac comenta o seguinte:

(...) o haiku ocidental deve procurar simplesmente dizer muito em três versos, seja qual for a língua em que este seja escrito. Antes de mais, um haiku deve ser extremamente simples, livre dos artifícios próprios da poesia, e capaz de tornar uma imagem leve e grandiosa como pode ser uma *Pastorella* de Vivaldi.

(Weinreich, 2003: VI; tradução minha a partir da edição italiana.)

---

<sup>32</sup> Veja-se a definição que Alan Watts apresenta em *The Way of Zen*: «O haiku artificial é sentido como um pedaço de vida que foi deliberadamente retirado do universo, ao passo que o haiku genuíno nasce por si só e contém a totalidade do universo.» (1957: 209). As citações desta obra têm tradução minha a partir da versão italiana de Lucio Marco Antonicelli.

Toda a arte, em verdade, se afirma e actualiza tendo por base definições particulares dos “artifícios” em presença – e convém não esquecer que, mesmo no caso do haiku, onde canto e silêncio se cruzam de forma exemplar, uma série de preceitos formais rígidos operam desde os primórdios (não é por acaso que, quando descrevemos esta poética, se impõe falarmos de imediato do esquema métrico 5-7-5, da inclusão do elemento sazonal, do uso da rima e de diversas subtilezas sonoras).

O Ocidente, fascinado e enriquecido pelo encontro com o novo cânone, caminhará sem dúvida com ortodoxia, mas em grande parte dos casos, como veremos, experimentando também independência e inovação. Isto não implica, porém, um afastamento em relação àquilo que podemos assumir como “natural” ou “emblemático” no haiku, até porque partirá dos próprios poetas japoneses, os *haijin*, o intuito renovador que atravessaria todo o século passado.

Como poderíamos esperar, o interesse em procurar novas formas poéticas, entre Ocidente e Oriente, manifestou-se recíproco num período de tempo quase simultâneo. Ora, se por um lado cabe a este estudo dar conta dos reflexos deste encontro no “lado de cá” (no que respeita, particularmente, à poesia portuguesa), não ficamos indiferentes ao facto dos *haijin* terem sido leitores atentos da poesia ocidental moderna, o que muito contribuiu à partilha de certos gestos subversivos ou à abertura de tendências comuns. Os *haijin*, afastando-se peremptoriamente dos clássicos (designados *shijin*), assumem uma atitude vanguardista em relação aos preceitos do haiku, libertando-o de certos contornos inflexíveis. Deste modo, veríamos desaparecer de forma progressiva, no século XX, a já referida *kigo* (no *muki-haiku*), mas também a métrica de 5-7-5 sílabas (que daria lugar ao haiku de forma livre). Todavia, é importante reter que na poesia japonesa, mesmo que alguns destes preceitos fiquem ausentes, o haiku jamais se confunde com qualquer outra forma poética. Um dos pontos comuns no haiku moderno japonês, unificador de toda uma estética, é exactamente a tentativa de recuperar alguns traços espirituais da cultura nipónica, nomeadamente aqueles que cultivam certos motes da religiosidade ancestral, como o silêncio, a contemplação e o vazio – estes continuam a ser, sem dúvida, arquétipos da sua singularidade:

Le *haijin* authentique cherche avant tout à retrouver et exprimer, par-delà l'impermanence fondamentale des êtres et des choses, un espace/silence (*ma*) immuable qui prend ses sources au plus profond de la culture nippone, fondée tout autant sur une perception bouddhiste de la vie que sur l'animisme shintô, propre au sol japonais et antérieur à l'introduction du bouddhisme.

(Atlan / Bianu, 2007: 15)

Por sua vez, quando nos debruçamos sobre a evolução da poesia ocidental do último século, designadamente no que diz respeito às tentativas de comunhão com as poéticas do Extremo Oriente, um movimento manifesta-se precursor, em nosso entender, na criação de uma estética consistente, em diálogo esclarecido e esclarecedor com a presente matéria: referimo-nos ao fundamental do chamado *Imagismo* (1912/14), cultivado sobretudo por Ezra Pound na primeira metade do século XX.

Podemos traduzir o “fundamental” do movimento *Imagista* em pouquíssimos tópicos, desde logo reveladores de inúmeras afinidades com o objecto do nosso estudo. Em primeiro lugar, importa fazer referência à designada «técnica higiénica» do *Imagismo*, que traz para a poesia princípios-chave como a precisão, a objectividade, a clareza, a economia (*le mot juste*), a ausência de retórica, a apresentação (apoiando-se na importância do signo visual), a contenção de adjetivos e o uso de uma linguagem prosaica (cf. Kayman, 1981: 291). Em segundo lugar, apontamos para aquilo que os críticos apelidam de «técnica da associação», que retira à poesia qualquer carácter descritivo e lhe dá a possibilidade de actuar por meio de referências simbólicas: «a technique for extending the “precise” or “objective” beyond the merely “descriptive”; it refers to those areas of signification (connotation, “suggestion”, figuration) in which the term acts beyond its literal reference» (Kayman, 1981: 293). Por último, o próprio conceito de *imagem* indissociável aqui do conceito de *instante* (aspirando a uma completa alienação espaço-temporal):

An ‘image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time... It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation, that sense of

freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth,  
which we experience in the presence of the greatest works of art.

(*ibidem*: 300)

Se, por um lado, Ezra Pound recorrerá à China para beber o melhor das concepções éticas, filosóficas, histórico-políticas e, essencialmente, do primor linguístico daquela cultura, não podemos negar uma maior proximidade ao Japão no que se refere aos limites técnicos e à teoria literária (cf. Campos, 1969: 57). O haiku, enquanto forma poética orientada pela síntese, revelou-se a fonte primordial de toda uma estética, modelo acabado no que respeita à apresentação de *imagens concretas*, despidas de comentários e de pontos de vista pessoais.

Naturalmente, ainda no âmbito da poesia anglo-saxónica do século XX, foram diversos os movimentos seguidores de tendências afins. Dentro da literatura norte-americana, não podemos deixar de fazer referência aos trabalhos experimentais de Jack Kerouac e de toda a *Geração Beat*, que reflectiu o interesse de um considerável número de autores em torno das mesmas propostas (referimo-nos a poetas como Gary Snyder, Allen Ginsberg, William Burroughs, entre outros). Podemos partir, exactamente, d' *O Livro dos Haikus* de Kerouac, para percebermos que se por um lado nos deparamos aqui com um desejo de fidelidade ao cânone, por outro, na grande maioria das composições, teremos já uma apropriação subversiva, que se traduz em independência e inovação:

Nas traseiras do supermercado

Por entre as ervas do estacionamento

Flores de cor púrpura

Campo de basebol vazio

– Um pintassilgo

Saltita na vedação.

Sinos que tocam na cidade

– A centopeia

Na erva.

Uma bola presa

numa árvore – crepúsculo

no zoo do Central Park

Afundado na cadeira

Decidi dar ao haiku

O nome de Pop

Olhando para cima para fitar

O avião

Vejo apenas uma antena de TV

(Kerouac, 1968: 15, 21, 30, 36, 46, 47; tradução minha a partir do italiano.)

Tal como acontece, assim veremos, em alguns autores portugueses, no haiku de Kerouac os tropos tradicionais japoneses (o vento, a lua, o crepúsculo, a alba, o nevoeiro, os pássaros, as flores, as árvores ou os insectos) cruzam-se com as suas impressões de *contemporâneo*. Ao mesmo tempo, o poeta serve-se, enquanto símbolos, de nomes próprios de lugares (muitas vezes reais, como é o caso do “zoo do Central Park”) para invocar estados de espírito (como os clássicos japoneses faziam com as estações). Esta inclusão do contemporâneo, do circunstancial, no haiku composto no Ocidente, é uma das suas peculiaridades mais relevantes: acrescenta à acção um tempo e um espaço do domínio do real, do quotidiano, o que separa a acção da sua qualidade exclusivamente ascética, deslocada de tudo. Mas não só. Pretendo ainda dar conta de outras singularidades distantes do modelo clássico do haiku, as quais julgo importante individuar. Em primeiro lugar, a intromissão do “eu”:

Cachimbo silencioso –

paz e quietude

No meu coração

(Kerouac, 1968: 54)

Segundo, a inclinação para exaltar o absurdo ou, simplesmente, para dar espaço a abstracções, exuberâncias, excentricidades, que apontam mais para os domínios do surreal do que para a reprodução de uma imagem concisa e concreta:

Olho as estrelas no céu,

Sinto-me aflito,

Repito «tsk tsk tsk»

Bebo o meu chá

e digo

Hm, hm

Eu, tu – tu, eu

Todos –

He-he

(*ibidem*: 15, 50)

Terceiro, a presença de figuras de retórica tipicamente ocidentais, como a metáfora, a personificação ou o símile:



A árvore parece  
um cão  
Que ladra para os Céus  
(*ibidem*: XXIV)

Embora recuperemos aqui, em concreto, o haiku produzido por Jack Kerouac (que nos parece representativos de tendências que se verificaram um pouco por todo o Ocidente), é fundamental reter que cada uma destas peculiaridades – cada uma destas *aventuras* a partir de um modelo tão distante de toda a tradição retórica ocidental – facilmente se estendem a outros autores que, por motivos de coerência face à área científica do nosso estudo (a poesia portuguesa contemporânea), julgámos irrelevante expor e descrever. Contudo, cabe-nos tocar num ponto fulcral no domínio desta estética, que terá repercussão nas explorações criativas da maior parte destes poetas, e cujas bases ressaltam da própria essência dos géneros dentro da poesia japonesa. Trata-se da distinção básica entre *haiku* e *senryu*, quase desconhecida (ou simplesmente ignorada) por muitos deles.

Em termos genéricos, o haiku privilegia a presença da natureza, o que o torna indissociável das referências sazonais; ao passo que o *senryu* privilegia sobretudo a natureza humana e os seus cambiantes, sem trazer para a composição as estações, e podendo usufruir, do ponto de vista estilístico, dos mais diversos “artifícios” (incluindo a metáfora, a personificação e o símile). Porém, alguns críticos vão um pouco além desta sucinta distinção, defendendo que o haiku contemporâneo (ao contrário do que acontecia nas composições clássicas) encontra também a sua especificidade no chamado *kire*, elemento-chave para uma separação definitiva relativamente ao *senryu*. O *kire* constitui a técnica da pausa formal – um corte deliberado no conteúdo e no ritmo do poema (na maior parte das vezes, separando o primeiro verso dos restantes). Por se tratar de uma pausa reflectida, em termos interpretativos o *kire* pode indicar, muitas vezes, a introdução do ponto de vista do poeta, reflectindo já uma disponibilidade introspectiva e emocional significativas (cf. Natsuishi, 2000a: 265, 267, 269). Será, pois, a inclusão deste ponto de vista particular no haiku japonês contemporâneo, a estabelecer uma fronteira definitiva entre os dois géneros.

Quando regressamos aos poetas ocidentais cultores do haiku, entendemos de imediato que, no fundo, estamos perante uma amálgama destes dois géneros ou, se preferirmos, uma oscilação mais ou menos casual de preceitos. Indecisões semelhantes acontecem no que respeita aos paralelos estabelecidos com a espiritualidade Zen. Como tivemos ocasião de evidenciar anteriormente, existiu desde cedo uma forte convicção (por influência dos primeiros críticos da matéria, como Blyth) de que a essência primordial do haiku se basearia na sua dimensão espiritual. Ora, ficando-se por esta dimensão, qualquer composição acabaria por negligenciar os seus cânones e cairia em preciosismos que desde logo se adivinham forçados e redutores. O mesmo acontece com algumas concepções ocidentais que definiam o haiku como uma composição livre de sentidos. Como sabemos, apesar da aparente “falta de sentido”, o haiku não está livre de conter significações – como toda a poesia ele é, naturalmente, susceptível de ser interpretado. Para evitar este tipo de mal-entendidos, o poeta japonês Ban'ya Natsuishi expõe num texto crítico os três princípios a partir dos quais o Ocidente deveria entender esta poesia: 1) «Haiku is not Budhhist poetry»; 2) «Haiku is not free from meaning»; 3) «Above all, haiku must be the essence of poetry. In a microcosm of haiku, we can catch a macrocosm. Only one haiku can consist of several moments and changes» (Natsuishi, 2005: 98).

De facto, como referimos logo no início do discurso, as inovações ou irreverências face a esta poética, tão rigorosa quanto antiga, não partiriam da recepção ocidental, mas teriam lugar no próprio contexto evolutivo da poesia japonesa. Através da preciosa retrospectiva publicada na revista *Japanese Haiku 2001*, parece-nos irrecusável dar conta daquelas que foram as etapas fundamentais na reelaboração dos seus cânones, até porque, como teremos ocasião de demonstrar, alguns poetas portugueses seguem claramente os trilhos desta *modernidade*. Assim, apresentamos em síntese os pontos mais relevantes da sua estimulante evolução (cf. Naruto, 2000: 15-21):

1. A designação *hokku* (que se referia ao primeiro verso do antigo *haikai no renga*) é definitivamente substituída pelo termo *haiku*, marcando desde logo a sua independência enquanto género.

2. Na segunda metade do século XIX, tem lugar o primeiro movimento reformador do haiku, liderado pelo poeta Shiki Masaoka (1867-1902). Shiki propõe uma visão crítica relativamente a certas características

estacionárias que inibiam esta poética. Em concreto, o facto de o haiku naquela época: 1) apontar mais para o conhecimento do que as emoções; 2) preferir o uso de temas e motivos banais, em vez da utilização de um imaginário fresco e novo; 3) optar normalmente por um estilo disperso em vez de um estilo conciso; 4) rejeitar o uso de vocabulário da antiga poesia cortesã, da linguagem coloquial moderna ou de palavras herdadas do chinês e das línguas ocidentais; 5) identificar-se com escolas e linhas tradicionais para se legitimar em termos de honra e de superioridade.

3. Em 1912, o poeta Seisensui Ogiwara (1884-1979) propõe a exclusão da temática sazonal do haiku. Simultaneamente, defende a introdução do haiku de forma livre (porque o modelo de 5-7-5 sílabas condicionaria a fluência natural do espírito do poeta), bem como o uso de uma linguagem prosaica.

4. Por volta da mesma época, o poeta Kyoshi Takahama (1874-1959) publicaria uma série de ensaios (*The Haiku Way to Take*) dentro dos quais manifesta a sua opção por uma certa subjectividade no haiku. Nessa altura, diversos poetas começavam a rejeitar uma descrição objectiva e sensorial da natureza, trazendo para a escrita temas e imagens de cariz mais intuitivo, ilusório.

5. A última etapa de relevo significativo diz respeito ao aparecimento, ainda na primeira metade do século XX, do haiku escrito por mulheres, cujas obras assinalariam uma nova vitalidade no curso desta poética.

Apesar da relevância de cada um destes contributos (que se estenderam até ao final da Segunda Guerra Mundial), considera-se que o haiku moderno japonês só terá nascido “oficialmente” com o poeta Seishi Yamaguchi<sup>33</sup> (co-fundador da importante revista *Hototogisu*, juntamente com Kyoshi Takahama). A partir de então, vários seriam os movimentos difusores de novas abordagens. Contam-se, entre os mais imprevistos, o surgimento do haiku de pendor social, espécie de *haiku engagé*, que veio à luz pela mão

---

<sup>33</sup> Um artigo da mesma revista, intitulado «Postwar Haiku», refere o seguinte: «Yamaguchi wanted to expand the lexicon of haiku in order to go beyond haiku's traditional images; he introduced many new words and wrote haiku that deviated from the traditional form. Although he continued to use season words and expressions, these were non-traditional; his innovative work allowed a fresh breeze to blow into the Japanese haiku world.» (Abe, 2000: 33).

dos membros da revista *Kaze*, empenhados em trazer para esta poesia elementos literários que compusessem uma espécie de escola de pensamento (*The Social Movement in Haiku*) com interesse por temas humanos como a liberdade e a honestidade – no fundo, fazendo do haiku um veículo crítico de exposição de ideais (cf. Abe, 2000: 35, 37); e ainda, o haiku de *vanguarda* que, embora procurasse introduzir as mesmas imagens fantásticas e inesperadas que povoavam os *ismos* vanguardistas europeus, se manteve bastante comedido e equilibrado, sem explorar demasiado o lado provocador e experimental típico da época (cf. Natsuishi, 2000b: 43).

Ao voltarmos de novo ao Ocidente, é importante destacar mais uma vez o papel dos tradutores na recepção e estudo de cada um destes preceitos. Os problemas com que se depararam os primeiros tradutores, agindo segundo um compromisso de fidelidade – desde logo, na adaptação do conteúdo do haiku a uma realidade linguística tão distante – acabariam por ser os mesmos problemas encontrados pelos poetas, actuando sobre o plano da criatividade.

Em primeiro lugar, como já tivemos ocasião de sublinhar, é fundamental não esquecer que a palavra oriental é indissociável de uma série de símbolos (tal como a poesia no Ocidente se serve, por assim dizer, de *imagens*):

Toutes considérations d'esthétique écartées, un mot reste en Europe un mot, par la force de notre Principe de Raison, qui décrète qu'une chose ne peut être à la fois elle-même et autre chose au même moment et sous le même rapport. Il n'en va pas de même en ce Extrême-Orient, où la vérité immédiate est qu'une chose est toujours à la fois elle-même et autre chose au même moment et sous le même rapport. Principe, on le sait, de la méditation bouddhique.

(Bonneau, 1935: XVII)

Porém, devemos ter em conta que, no que respeita à tradução do haiku (ou da poesia oriental na sua generalidade), as dificuldades vão muito além dos particulares de uma escrita ideográfica – até porque, como dissemos, os poetas utilizam geralmente o sistema *kana* (ou seja, a escrita fonética), sendo os ideogramas empregues apenas ocasionalmente, para fazer face a uma certa monotonia.

É claro que a beleza e originalidade associadas à própria escrita (ao simbolismo que a sustem) constitui o primeiro estágio das nossas interrogações em matéria de tradução. Mas tais interrogações descem facilmente a outros domínios (por exemplo, ao domínio da técnica, dos artifícios formais), para procurar entender até que ponto a estética ocidental poderá utilizar mecanismos de substituição (que façam parte da sua tradição) para servir de modo eficaz uma outra estética. Em França (que, como se sabe, foi precursora – e mantém-se entre os países mais activos – na tradução de poesia do Extremo Oriente), chegaram a registar-se casos de apropriação que hoje em dia julgaríamos bárbaros, mas que não foram mais do que tentativas ingénuas, apaixonadas, de reprodução desse conteúdo mínimo, dessa pobreza poética, através daquilo que a poesia francesa tinha à disposição, isto é, através da substituição de formas canónicas. É daqui que derivam as traduções francesas de haiku através de versos alexandrinos (por vezes quatro versos), criando-se assim haikus de quarenta e oito sílabas ou mais (cf. Bonneau, 1935: XII), quando o haiku clássico japonês, na verdade, deveria ser fiel às dezassete.

Passando desde logo ao contexto português, o nome de Wenceslau de Moraes, conforme vimos, destaca-se enquanto primeiro divulgador do modelo poético (sem manifestar, contudo, um estudo profundo e particular dessa matéria, ao ponto de abordar ou distinguir géneros – como o *haiku*, o *renga* ou o *tanka*). Naturalmente, a leitura feita pelos poetas contemporâneos manifesta uma intromissão na poética do haiku bem mais esclarecida. Como tive ocasião de expor, as composições que encontramos oscilam entre um tributo fiel e um desejo de extrapolar limites. Entre os trabalhos poéticos que podemos considerar, *grosso modo*, fiéis aos cânones, destacam-se aqueles que resultaram de obras organizadas segundo o uso clássico japonês – ou seja, obras que aparecem estruturadas segundo o critério sazonal. O *corpus* de autores portugueses cujos trabalhos tocariam este tipo de composições é bastante reduzido, sendo que um número mais significativo de trabalhos só se expressa, de facto, depois da década de 80 (na maior parte dos casos o verbo apropriado é mesmo o simples *tocar*, um mero *aflorar* deste tipo de poesia dentro do conjunto da obra de cada autor). Não se afigura difícil distinguirmos quais as obras que se organizam de acordo com uma distribuição sazonal – neste domínio ganham particular interesse os volumes *Com as Flores do Salgueiro* (1995), de Albano Martins, e *A Oriente* (1998), de Yvette Centeno.

Entre os vários poetas contemporâneos que cultivaram esta poética, Albano Martins apresenta-se como o autor mais fiel à construção clássica do haiku – como se torna evidente, desde logo, na escolha de um tropo da tradição japonesa para dar título à obra: o salgueiro / as flores do salgueiro. Os inúmeros particulares simbólicos – focando com insistência os mesmos elementos da fauna e da flora que são centrais na poesia japonesa: a rã, o grilo ou a libélula («Com a lâmpada das suas asas / acesas, a libélula / ignora a noite») – e o compromisso com o detalhe em imagens de grande expressividade visual, aproximam-no sobretudo à escrita de Bashô:

Um mar azul  
pintou de branco  
o voo das gaivotas.  
(Martins, 1995: 13)

Se seguirmos a tradução de Jorge Sousa Braga, nesta composição de abertura da obra é claro o paralelismo com o haiku do mestre japonês:

Na escuridão do mar  
brancos  
gritos de gaivotas.  
(Braga, 2003: 44)

Toda a obra recorre ao mesmo tipo de *Animismo* presente no haiku clássico, não só pela interpelação da natureza e dos seus elementos (que parte da voz que fala no poema), mas também por expressar desejos e emoções desses mesmos elementos, personificando-os (o que concede à imagem um carácter mais objectivo):

No inverno, a **árvore**  
**pede à neve:**

– Agasalha-me!

Castanha é a cor  
do **sorriso**  
do ouriço.

Quando uma abelha  
**se enamora**  
nasce uma flor.

(Martins, 1995: 15, 23, 47; sublinhados meus.)

A arte japonesa rege-se segundo comunicação de sensações reais, verdadeiras, por contraste com a transmissão de ideais ou de interpretações do real. Este princípio, que Lafcadio Hearn tão bem soube aplicar à descrição dos seus jardins, merecerá grande atenção da parte dos poetas portugueses, constituindo um ponto de conformidade entre eles. Assim escreve Hearn a propósito do jardim japonês:

No jardim japonês não se faz nenhum esforço por criar uma paisagem impossível ou puramente ideal. O seu objectivo artístico é copiar fielmente os atractivos de uma paisagem verdadeira, e veicular a impressão real que uma paisagem real comunica. É por isso que o jardim japonês é ao mesmo tempo uma pintura e um poema; talvez seja mais um poema do que uma pintura. (...) O seu reflexo verdadeiro deve, através do labor do jardineiro paisagístico, criar nas almas não meramente uma impressão de beleza, mas um estado de espírito. (...) Como poema da natureza, não requer nenhum intérprete.

(1894b: 84-85)

Com efeito, se pensarmos num jardim como *poema da natureza*, o contrário também se aplica ao haiku enquanto *natureza viva*: o apuro das palavras na conservação e sustento de um jardim que se quer vigoroso e autêntico.

Mas no que respeita à distribuição sazonal, a obra de Yvette Centeno, *A Oriente*, também se revela paradigmática. A colectânea obedece claramente a esta ordem: as estações vão-se sucedendo no decorrer da obra, ocorrendo por vezes indicações bem precisas relativas ao tempo (não só pela nomeação da estação em si, como dos próprios meses):

Outono:

melancolias

pesadas.

Fevereiro:

tempestades de neve,

almas em dispersão.

(Centeno, 1998: 50, 78)

Ora, uma primeira conclusão podemos retirar, aproximando a tipologia de referências sazonais que encontramos em Albano Martins e Yvette Centeno: no primeiro, estas decorrem da presença de um animismo de pendor simbólico (logo, mais ligado à tradição do haiku japonês); na segunda, encontramos uma nomeação objectiva do tempo, que circunscreve de forma explícita a localização (operando um afastamento face ao cânone). Todavia, como perceberemos, o próprio haiku japonês contemporâneo transcende, muitas vezes, estes velhos preceitos de cariz sazonal.

Tal como já mencionámos, as *season words* operam, no modelo japonês clássico, por associação, e estão fortemente ligadas à ancestralidade animista: «The Japanese's inclination towards season words, including words indicating small animals and plants, came from animism: not only respect for spirits of human beings and animals, but also those of other elemental forms like rocks, water, fire, air, and the sun» (Natsuishi, 2000a:



259, 261). Porém, nem todos os seres vivos que povoam o haiku japonês se relacionam necessariamente com as estações. Para distinguir ambos os casos, os japoneses utilizam dois termos específicos: *kigo* (palavra de carácter sazonal) e *muki* (palavra que expressa algo para além da estação). Enquanto que o *kigo* remete para palavras-chave provenientes sobretudo do animismo, o *muki-haiku* (recorrente entre os poetas japoneses contemporâneos) pode conter em si palavras de múltiplas proveniências, as quais não se encontram limitadas por nenhum campo semântico específico: incluem seres animais ou vegetais, fenómenos da natureza, seres humanos e pormenores da sua cultura, como o corpo, a família, a vida nas cidades e objectos do quotidiano moderno (cf. Natsuishi, 2000a: 261, 263). Isto será fundamental para a interpretação do haiku ocidental, em particular, no que se refere a alguns poetas portugueses.

As mais diversas mutações históricas teriam, conseqüentemente, repercussões ao nível dos cânones, adaptados a novos contextos da realidade – o haiku não ficaria alheio à procura de novas formas correspondentes a *novas estações humanas* e a um conjunto sempre mais vasto de emoções:

Non seulement l'ère des mégapoles a ouvert de nouveaux domaines de mots-saison ou de "mots-clé", mais la généralisation des voyages lointains a aussi entraîné un élargissement de la notion même de saison. Les poètes-voyageurs d'aujourd'hui ne sauraient décrire leurs impressions du monde à l'aune des anciennes saisons japonaises.

(Atlan / Bianu, 2007 : 17)

Ora, em algumas composições de Yvette Centeno já podemos dar conta dessa incontornável presença humana que desponta no haiku contemporâneo:

O pai sentado à mesa,  
o punho erguido,  
queimado como um tição.

O suspiro do homem

no alto

da colina.

(1998: 63, 66)

Ao mesmo tempo, manifestam-se já diversos indícios do contexto citadino, o qual será motor de uma certa melancolia, de uma certa desarmonia. Isto remete-nos para o facto de o haiku contemporâneo ser menos indiferente ao tempo e ao espaço social em que é produzido (contrariando a ideia de alienação que lhe subjaz, por via das teorias que ligam esta poética, em exclusivo, ao Budismo Zen):

Fim de tarde, os pardais:

canto abafado

pelo rodar dos carros.

(*ibidem*: 46)

Em matéria de *contemporaneidade*, o haiku português encontra grande vigor na poesia de Luísa Freire. Em *Imagens Orientais, Imagens Acidentais* (2003), obra onde a autora conjuga a tradução do haiku japonês com o seu próprio trabalho no domínio desta poética, existe um claro elogio do contemporâneo, sobretudo desse espaço citadino tão pouco explorado naquela poesia. Ora, também aqui, a recuperação de imagens e de palavras-chave correspondentes a uma realidade ocidental contemporânea, leva quase sempre (como acontece em Centeno) a uma celebração mais disfórica do meio envolvente. Apresentamos apenas alguns exemplos:

Apressam-se as gentes

perseguido a sua vida,

que sempre lhes foge.

No ar, em suspenso,  
só o silvo da ambulância,  
a dor passa à pressa.

Na rua apressada  
chocam-se os guarda-chuvas.  
Como é longe a casa!

Passa a multidão:  
ninguém olhando ninguém –  
um mundo de cegos...

A chuva e o vento  
fustigando gabardinas –  
sombras (co)moventes.

Jardim zoológico:  
a selva domesticada  
rugindo a tristeza.

(Freire, 2003: XXIV, XXVII, XXVIII, XL, XLII, XLIV)

Não será de todo casual que o próprio Bashô seja revisitado em cenário citadino:

Este velho lago –  
Haverá uma rã que salte?

Silêncio no parque.

(*ibidem*: 40)

A par deste vínculo urbano, encontramos ainda nos autores portugueses aquilo que poderíamos chamar de *haiku etnográfico* – uma vez que nos deparamos não só com referências espaciais particulares (em Jorge de Sousa Braga, diversas referências topográficas são dadas desde logo pelos próprios títulos: *Alentejo*, *Gerês*), mas também referências ao nível das práticas tradicionais (incluindo o uso de palavras-chave do folclore português):

Canto alentejano:

tisnados, hirtos, solenes,

os deuses da terra.

(Freire, 2003: XXV)

Aprofundando um pouco mais a nossa leitura, e contrapondo a tendência genérica para uma *contemplação melancólica*, damos conta, em paralelo, da existência de um humor refinado no haiku português, muito ao gosto de Issa Kobayashi – principalmente em Luísa Freire e Casimiro de Brito. Em alguns casos, os dois poetas parecem dialogar através da ironia (e até pela escolha de imagens afins):

Já abriu o verde –

pirilampo da cidade!

Atravesso a rua.

(Freire, 2003: XLVI)

Cidade caótica –

a borboleta atravessa a rua

com o sinal vermelho.

(Brito, 2001: nº 72)

Como referimos anteriormente, o humor é uma característica de ímpar importância no haiku japonês. Porém, trata-se de um humor sem nenhum paralelo com o grotesco – o desafio do poeta é sempre o de *sugerir* (não tanto o de ridicularizar ou de criticar de modo directo). No haiku, com incomparável subtileza, parte-se quase sempre para uma imagem inédita que se afiguraria imprevisível, o que gera o tão desejado efeito de surpresa:

À porta do doce,  
a mosca já esfrega os pés  
antes de comer.

(Freire, 2003: XVII)

Outra característica que encontraremos constitui aquilo que poderíamos definir como uma espécie de *tensão interrogativa* de carácter filosófico, dando uma atenção particular aos temas da passagem do tempo e da transitoriedade da vida. Neste domínio, podemos destacar exemplos em diversos poetas:

O vento a soprar  
na mudança de estação.  
O que mudará?

(Freire, 2003: XXX)

Imagem da morte  
é o sono, dizem. Não:

que a morte não dorme.

(Martins, 1995: 97)

Tanta luz feliz  
por tão pouco tempo! Amanhã  
estaremos velhos.

(Brito, 2001: nº 102)

Ser eu e o outro  
no espelho  
da inquietação.

(Centeno, 1998: 54)

Em Centeno, o haiku não só se cobre desta dimensão mais subjectiva (mais filosófica) – que, aliás, é transversal a toda a obra poética da autora – como por vezes ganha ainda contornos místicos (figuras sobrenaturais, como anjos ou demónios, marcam presença em inúmeras composições):

O Anjo:  
em todos os espelhos  
o sopro reflectido.

Neves acumuladas:  
brancos demónios  
do passado.  
(1998: 69, 72)

A introdução de cada um destes conceitos ligados à espiritualidade ocidental acaba por desafiar, uma vez mais, as teorias que confinam o haiku, mesmo o contemporâneo, aos princípios doutrinários do Zen. Este facto prova que a relativa austeridade dos cânones não impede que o haiku venha a ser essencialmente fruto do contexto em que é produzido – logo, susceptível a uma mutação das imagens e das experiências de que é veículo. Dos «Quatro Haikais» presentes na obra de Albano Martins *Entre a Cicuta e o Mosto*, dois deles revelam a mesma *imersão* ocidental, seja pela inclusão de referências genésicas de matriz judaico-cristã, seja pela alusão a figuras da mitologia clássica greco-latina:

Se houve um paraíso, foi  
depois, quando a maçã  
foi mordida.

Solitários, solidários  
ambos - Hermes  
e Afrodite.  
(Martins, 1992: 22)

Estas últimas composições que citámos permitem-nos apontar, de imediato, para outro aspecto marcante no haiku português (senão o mais marcante, tendo em vista a assiduidade com que é explorado e o empenho com que desafia a própria linguagem): refiro-me ao erotismo. Sob este ponto de vista, dois poetas se revelam sintomáticos – David Mourão-Ferreira, com a obra *Entre a Sombra e o Corpo* (1980), e Jorge de Sousa Braga, sobretudo em *Fogo Sobre Fogo* (1998) e em alguns haikus presentes n' *A Ferida Aberta*. Em David Mourão-Ferreira, a maior parte das composições passam pela interpelação de um Outro (de um *tu*), embora sem uma definição precisa dos géneros – esta constitui, sem dúvida, uma marca de grande originalidade, por se afigurar quase inexistente nos domínios desta poética:

Cintilação de luas

assim te desnudas

às escuras

Diante do teu ventre

como não dizer «Sempre»

novamente

(Mourão-Ferreira, 1980: 326, 327)

Embora o haiku nunca tenha sido um cálice depositário destas tendências, a verdade é que toda a literatura oriental, desde os primórdios, é um espelho de sensualidades e de rubores vários. Em *O Crisântemo e a Espada*, Ruth Benedict alude diversas vezes à relação aberta dos japoneses face aos prazeres carnaís<sup>34</sup>. No entanto, notamos que o erotismo nunca se tornou num tema privilegiado para esta poesia, a qual sempre se concretizou, mesmo no que respeita ao conteúdo, pelo tal gesto de contenção tantas vezes explicitado. Por isso mesmo, a construção de um haiku a partir da reiteração de apóstrofes, reveladoras de forte carga emotiva, seria totalmente banida no contexto oriental. Contudo, deparamo-nos pelo menos com uma composição deste tipo em David Mourão-Ferreira, propondo quase sempre uma síntese entre o humano e o natural:

Ó colinas Ó pálpebras

Ó íntimas paisagens

despertadas

(1980: 327)

Apesar de todos estes vestígios serem bastante assíduos em alguns poetas, é em Jorge de Sousa Braga que o haiku se reveste plenamente de erotismo. Não podemos

---

<sup>34</sup> «Na filosofia japonesa a carne não é um mal. Desfrutar de seus possíveis prazeres não constitui pecado. O espírito e o corpo são forças opostas no universo, levando os japoneses tal princípio a uma conclusão lógica: o mundo não é um campo de batalha entre o bem e o mal.» (Benedict, 1946: 161).



esquecer que esta poética constitui uma constante no decorrer da sua obra – notamos a sua presença não só nas duas obras já mencionadas, mas também em *Os Pés Luminosos* (que inclui oito haiku de tipo contemplativo e de inspiração tipicamente japonesa, sustentando, ao mesmo tempo, os já referidos “elementos topográficos” que apontam para a realidade portuguesa) e *O Segredo da Púrpura* (que inclui três, igualmente fiéis à tradição clássica japonesa quanto à escolha dos temas). Em *A Ferida Aberta*, o erotismo alcança grande intensidade, explorando os mais ínfimos – os mais íntimos – detalhes do corpo: vejam-se os poemas «Corrimento» ou «Cinco visões de uma vulva». Porém, será a obra *Fogo Sobre Fogo* a atravessar a temática com maior regularidade:

O meu mamilo

no teu

mamilo

Vou ao céu

E venho-

-me

Escrevo

com dedos ainda longos

da carícia

Qual é a minha

ou a tua

língua?

(Braga, 1998: 173, 179, 181, 184)

Na segunda parte desta obra, cada haiku tem como título o nome de uma pedra preciosa, o que em si já constitui uma subversão aos cânones formais do haiku, que não se predispõe à inclusão de elementos paratextuais como títulos (embora Jorge de Sousa Braga os atribua diversas vezes nas diversas obras). Apesar de, nesta segunda parte, a carga erótica se aligeirar significativamente (a voz do poema pouco se detém nos contornos anatómicos do *tu*), não deixamos de notar a sua presença, principalmente através da disponibilidade sensorial do *eu*. A cor, os sons, os cheiros, têm o seu lugar em todas as composições. O mesmo acontece na terceira parte da obra, onde cada haiku, em vez do nome de uma pedra, terá como título o nome de diferentes flores.

Por fim, para encerrarmos a enumeração das temáticas que se apresentam com maior recorrência no haiku proposto pelos poetas portugueses, interessa fazer referência àquilo que poderíamos designar como *meta-haiku*, ou o haiku que reflecte sobre a sua própria construção e natureza. Quase todos os autores que menciono neste estudo propõem um conteúdo deste tipo. O que podemos colher serão, no fundo, exemplos de artes poéticas microscópicas:

Ah Quem te contivesse

ó diverso Universo

em três versos

(Mourão-Ferreira, 1980: 331)

Borrão azul

na brancura da página:

o poema

(Martins, 1995: 107)

Escrita poética:

para vestir as palavras

despir a própria roupa!

(Freire, 2003: XXIX)

Se, entretanto, apreciarmos a construção formal, cuja métrica é sempre livre, dois aspectos se manifestam preponderantes. O primeiro diz respeito ao uso repetido da rima – que, como sabemos, não é excluída do próprio haiku japonês, desde que venha ampliar o seu próprio sentido (e não funcione apenas como mero adorno estilístico). Muitas vezes, o haiku clássico utiliza a rima com um intuito irónico, satírico, ou até mesmo, cómico – o intuito irónico será, talvez, o que melhor justifica a presença da rima no haiku português que, de resto, faz dela um uso tipicamente ocidental – musical e decorativo<sup>35</sup>:

Rosas não te dou  
na Primavera que finda.

Poemas sim, ainda.

(Brito, 2001: nº 68)

Bebo mais do que toco

E que insónias afogo

neste copo

(Mourão-Ferreira, 1980: 328)

---

<sup>35</sup> Referimo-nos ao “uso tipicamente ocidental da rima” por comparação com os preceitos que encontramos no haiku japonês. Aqui, a rima está de tal modo ligada ao sentido do poema, que só terá lugar se vier reforçar a imagem que se pretende reproduzir. Por exemplo, num haiku onde se reproduz a intensidade com que os sinos ressoam na aldeia, a rima pode ser incluída para marcar o eco. Em muitas composições, casos semelhantes se verificam. Kenneth Yasuda não deixa lugar para dúvidas quanto ao uso da rima no haiku japonês: «The definite repetition of the accented vowel and subsequent sounds produces a synchronous vibration when two words rhyme with each other, which can create a frame, as it were, around a haiku, so that its edges are sharp and concrete. Through its use there can occur a sense of finality, of completion to an experience as it begins, unfolds, and comes to rest in a meaningful sound. (...) When a rhyme is inevitable, not as a mere rhyme, but as part of the meaning, it fulfills its true function in haiku. It then sounds more natural and its effect is a delightful surprise, as rich as the sounds that echo in our imagination in the lyric cycle.» (Yasuda, 1957: 90-91, 94).

Com flores  
de espuma  
é que o mar se perfuma  
(Martins, 1995: 55)

Ainda agora em ti entrei  
e já em todos os teus poros  
me achei  
(Braga, 1998: 182)

O segundo aspecto concentra-se numa estrutura-tipo, mais ou menos fixa, que encontramos com grande frequência (principalmente em Yvette Centeno). Podemos chamar-lhe haiku *nominativo* ou *conceptual*, visto que se desenvolve a partir da reelaboração de conceitos: o primeiro verso lança o conceito, enquanto os versos seguintes o decompõem numa imagem inesperada e subversiva. Por exemplo, em Centeno, a morte, a palavra poética ou o sonho são conceitos recorrentes à procura de definição:

A morte:  
lento apertar  
da teia.

A morte:  
intervalo suspenso  
entre o nome e o sangue.

O sonho:  
ânsia

de despertar?

O sonho:

um poema

em aberto.

(Centeno, 1998: 44, 51, 60)

Todos estes exemplos vêm corroborar os apontamentos que deixámos, logo no início, a propósito da evolução do haiku moderno no contexto japonês. Verificamos, agora, que algumas características são partilhadas. De facto, o recurso ao *kire* pode ser aplicado perfeitamente a estes casos<sup>36</sup>. O mesmo acontece quanto à prevalência de uma certa subjectividade no conteúdo do haiku, defendida e cultivada desde o início do século XX japonês, sobretudo pelo poeta Kyoshi Takahama (que dispensava já a clássica referência à natureza, objectiva e sensorial, trazendo então para a escrita temas e imagens de cariz mais intuitivo e ilusório).

Em relação à influência particular de Bashô no haiku português contemporâneo, esta terá lugar de destaque na obra de Casimiro de Brito. De encontros reiterados com o mestre japonês, nasceria um *renga* – *À Sombra de Bashô* – fruto do diálogo entre ambos. O culto do *renga* em língua portuguesa manifesta-se praticamente inédito. Todavia, na obra de Casimiro de Brito damos conta do recurso a esta forma poética pelo menos em dois casos (no segundo, em parceria com o poeta japonês contemporâneo Ban'ya Natsuishi).

Em *À Sombra de Bashô*, de forma intercalada, o poeta responde com um haiku a cada haiku que traduz do mestre, seguindo-lhe o olhar contemplativo e minucioso, convocando a natureza e os seus gestos cíclicos. Porém, no poeta português, o tom melancólico característico desta poética ganha muitas vezes um outro, mais irónico, mais incisivo, sobretudo quando traz para o poema imagens e elementos de uma realidade ocidental contemporânea:

---

<sup>36</sup> Conforme se disse, o *kire* constitui a técnica da pausa formal – um corte deliberado no conteúdo e no ritmo do poema (na maior parte das vezes, separando o primeiro verso dos restantes). Por se tratar de uma pausa reflectida, em termos interpretativos o *kire* pode indicar a introdução do ponto de vista do poeta, reflectindo já uma disponibilidade introspectiva e emocional significativas.

Dormir com tal frio?

Empresta-me o teu fato

amigo espantalho.

Uf! Que calor!

Para que vos quero, trapos,

se me bastam as ondas?

(Brito, 2001: nº 87, 88)

A predilecção pelo haiku, entre as demais formas poéticas cultivadas no Japão, e o reiterado elogio à mestria oriental, feita de demorados silêncios e de respirações sábias, são mencionados pelo autor nas próprias composições.

Ainda a propósito das leituras de Bashô feitas pelos contemporâneos, parece-nos importante referir, uma vez mais, a obra colectiva *Uma Rã Que Salta* (1995), na qual participariam cerca de 30 autores de língua portuguesa. Embora o haiku contemporâneo revele, simultaneamente, ousadia e discernimento – qualidades que o impelem a procurar os seus próprios cânones – Bashô e as fabulosas gerações de poetas japoneses que se lhe seguiram continuam a ser referências primordiais para os autores portugueses, empenhados em revisitar o legado e em *trazê-lo para casa*. A prova de que, do lado de cá, o haiku prospera cada vez menos estranho aos olhos de quem lê está no aparecimento de publicações discretas, por autores que se têm mantido à margem no panorama literário dos últimos anos, e que se voltam agora exclusivamente para o culto desta forma. Refiro-me, por exemplo, a obras como *Estações Sentidas. 111 Haiku*, de David Rodrigues, *O Respirar das Flores*, de Leonilda Cavaco Alfarrobinha (ambas de 2007), ou ainda à obra colectiva *De Frente para o Mar. Poesia Haiku Contemporânea*, publicada em 2010, com organização de David Rodrigues<sup>37</sup>. Na verdade, a obra constitui a primeira antologia portuguesa totalmente voltada para o culto do haiku: nela se juntam, de novo, os nomes

---

<sup>37</sup> David Rodrigues tem colaborado com a revista japonesa *World Haiku* e mantém-se responsável por um dos principais sítios na blogosfera para a divulgação e recriação desta forma poética em língua portuguesa: <http://haikuportugal.blogspot.com/>.

de Albano Martins, Casimiro de Brito e Yvette Centeno (ao lado de outros autores, alguns deles estreantes).

### 3.4. (Co)incidências temáticas

#### 3.4.1. O elogio do pouco

Como vimos até aqui, vários são os poetas portugueses que, sobretudo a partir da década de 80, orientaram parte da sua produção segundo um conjunto exigente de preceitos que correspondem, com maior ou menor rigor, a vários pontos-chave da estética oriental. Para sintetizar o núcleo dessa aproximação, diria que o lugar ocupado pela poética japonesa e chinesa na obra destes autores apresenta, *grosso modo*, duas vertentes fundamentais: por um lado, é uma experiência que influi de modo profundo e significativo na construção da *arte poética*; por outro lado, constitui um forte contributo para a descrição de uma *arte de viver* inédita.

No primeiro caso, o fascínio pelas poéticas do Extremo Oriente levaria os poetas a aplicarem-se, com grande rigor, na purificação da sílaba derrubando, por assim dizer, o que está *para além do essencial*. Uma poética que encontra a sua síntese na matéria mais rude<sup>38</sup>, onde a palavra partilha com natureza a mesma erosão – tornando-se, também ela, nua, gasta, fugaz – para se ler como se lêem as paisagens, para que a mão de quem lê pouse no papel «como se pousasse no dorso de uma árvore» (Brito, 2000a: 29). O cânone oriental propõe que a *nudez do poeta* (entenda-se nudez corpórea e espiritual) contagie a *nudez da palavra*.

Ao relermos certos poetas contemporâneos (entre eles, Casimiro de Brito ou António Ramos Rosa) podemos afirmar, sem prejuízo, que a permanente actualização da *arte poética* está próxima de validar estes mesmos princípios:

Deixa as palavras caírem sobre o chão  
vazias  
Talvez uma forma silenciosa  
se liberte

---

<sup>38</sup> A propósito dessa rudeza, parece-me interessante recuperar a descrição de Tanizaki quanto às concepções estéticas dos japoneses face, por exemplo, aos banais utensílios de cozinha: «Nós também utilizamos fervedores, copos, frascos de prata, mas não temos o costume de os polir como eles o fazem. Pelo contrário, agrada-nos ver como a sua superfície vai obscurecendo e como, com o tempo, enegrecem por completo.» (Tanizaki, 1933: 28). Tradução minha a partir da versão espanhola de Julia Escobar.



talvez um gesto em chamadas

se levante

—

Deixa as palavras caírem sobre o muro

talvez elas caminhem

para a única

forma

de silêncio

verde

(Rosa, 1977: 48-50)

A elementaridade e transparência do léxico são os pontos de partida para esta arte pobre. O ofício do artífice é pôr em prática uma despoluição exímia da linguagem, para «que nas mais suaves sílabas / se possa diluir / toda a violência» (Rosa, 1990: 116). No fundo, a ideia chave desta poética é a de uma inabalável *contenção*, que impeça a palavra de *cair em vão* sobre a folha. De facto, podemos considerar que existe uma certa linha de poéticas do século XX que favorece a adopção de preceitos da poesia extremo-oriental. António Ramos Rosa surge como o inspirador da *Poesia 61* (movimento a que Casimiro de Brito, um dos poetas portugueses onde a marca oriental é mais evidente, também pertencerá); ora, da poética de Ramos Rosa ressalta desde cedo uma preocupação análoga à dos exemplos extremo-orientais relativamente à escrita do poema, ao seu rigor e depuração, ao seu pendor nominativo. Poderá dizer-se o mesmo acerca de Eugénio de Andrade e dos aspectos oficinais da poesia de Mourão-Ferreira, ou ainda da poética de Herberto Helder, muito afirmativa dos poderes do próprio poema e da sua escrita.

Na verdade, os poetas que seguem preceitos próximos das estéticas japonesa ou chinesa, vêm repropor uma espécie de *inutilia truncat*, desta vez de raiz mais taoista do que latina, o que implica que consideremos simultaneamente o gosto implícito pelos contrastes, enfatizados pela passagem dos anos, num rasgado elogio do pouco. Todavia, é importante ter em conta que, essa *arte poética*, construída pelos autores em vários

momentos do seu percurso literário e na qual arriscamos ler uma “inspiração oriental”, poucas vezes se assume como tal (no sentido que raras vezes os autores lhe atribuem a denominação literal de *arte poética* e dificilmente empregam termos que remetam para um pensamento estético específico) constituindo, pois, uma classificação minha no contexto deste estudo.

Quanto àquilo a que chamei construção de *uma arte de viver*<sup>39</sup>, encontraremos também inúmeros reflexos ligados ao Zen. Em primeiro lugar, para pelo menos dois dos autores que constituem o *corpus* deste estudo – Casimiro de Brito e Jorge Sousa Braga – existe o forte impulso de comunicar experiências de leitor. Será precisamente essa experiência como *leitores de orientes* (no caso de Casimiro de Brito, destaca-se o vínculo declarado ao Budismo e à prática do Zazen) a instituir a fonte primária de um certo modo de *estar*, um certo modo de *respirar*. *Demasiado ocupado para pensar*, o poeta *respira* (cf. Brito, 1988: 43): nesse acto (ir)reflectido concentra-se a essência taoista de toda uma poética – de louvor à simplicidade, ao não agir, ao encontro impassível com a natureza.

Podemos dizer que, quanto à escolha dos temas, alguns poemas parecem nutrir-se de uma *prática do oriente*. O poeta encontra-se totalmente voltado para fora – define-se e conclui-se na natureza – e o seu olhar é sempre lento e minucioso. Assim, tal como acontece na poesia oriental, a voz do poema apenas sobrevive e ganha sentido com o *natural*, o único *outro* possível. Entretanto, esse Outro que estimula os estados de espírito do poeta raramente é humano: pode ser e pode estar nos elementos mais subtis e fugazes que o rodeiam (a água, a flor, a abelha que pousa na flor).

De novo, a par do que já dissemos a propósito da *construção da arte poética*, a linha conceptual que atravessa esta poesia desenvolve-se a partir de um desejo do poeta (e da palavra poética) se (con)fundirem com os elementos naturais. Do *corpus* de autores que delimitei para este estudo, Casimiro de Brito apresenta-se como o poeta mais assíduo na comunicação destes ideais, transformando a palavra num espaço redentor, neutro, onde o *eu* expia e anula os malefícios da posse. O trabalho poético assenta numa retórica

---

<sup>39</sup> Vários conceitos-chave do Budismo sustentam um caminho de vida particular. Se recorrermos ao conceito taoista de Vazio para interpretar, por exemplo, certas especificidades da arte chinesa, percebemos que esse mesmo conceito há muito deixou de ser uma concepção global que apenas tenta explicar, espiritualmente ou racionalmente, o universo; o Vazio é, na verdade, o mote fundamental do modo como os chineses apreendem o mundo objectivo, a base de toda uma *arte de viver*: «Devenu une “clé” pour la vie pratique, ce que le Vide propose n’est plus tant une “explication” (...) qu’une “compréhension”, une “entente”, et finalement une sagesse proposant un art de vivre» (Cheng, 1979: 49).

morigeradora, normativa, que confere à palavra o tom de *palavra de mestre*, de ensinamento, de sentença universal:

27

Se o mundo contém tudo  
não preciso de nada.

33

Os teres & deveres de que dispomos – um capital acumulado à custa de sucessivas negações do ser.

72

O mais raro de todos os luxos: a privação.

78

Dar, despir, desnudar... Poderei chamar-lhe amor? Chamar amor a esta forma suprema de libertação? Olhai os gatos, que nada retêm, que são limpos de todo o excesso. Dá pois o que te sobra – dizia-me Zeno –, e que seja o melhor de ti. E não o faças por amor, palavra vã, mas para te aproximares da terra.

104

Separar-me um pouco das coisas, dos bens, dos amigos.

Abandonar tudo para que eu possa ser em tudo, desejava Zeno.

(1988: 120-137)

Como sabemos, os textos que, na tradição oriental, fundam cada um destes preceitos (em especial, aqueles que aludem aos ideais de abandono e de despojamento)

são múltiplos e ressoam ao longo de séculos. No âmbito deste tema, é fundamental destacar os dois nomes que, a par de Confúcio, constituem referências incontornáveis para o trabalho poético ocidental – Lao-zi e Zhuang-zi. A propósito daquilo que temos vindo a referir até agora, nomeadamente no que respeita a esse desprendimento material tão celebrado, o décimo nono versículo do Tao Te King<sup>40</sup> é bastante claro: «Há outras coisas mais importantes / que o povo deve fazer / Revelar-se na sinceridade / Cultivar a simplicidade / Restringir o orgulho / Refrear a cobiça» (Lao-zi, 1998: 81). Ainda no seguimento destes princípios, encontramos a seguinte passagem no Zhuang-zi: «Quem se adapta não será invadido nem pela tristeza, nem pela alegria. É aquilo a que os Antigos chamavam “afastamento da ligação”; quem não se pode afastar está ligado às coisas e as coisas nunca triunfaram sobre o céu»<sup>41</sup> (Zhuang-zi, 1992: 63). Princípio semelhante está na base dos seguintes versos de Casimiro de Brito: «Se queres a minha casa / Ocupa a minha casa / Não combaterei por ela / Não é suficientemente importante para mim // Outra casa possuo que não poderás / Conquistar / Uma casa onde me abrigo e reconstruo / Dentro de mim» (2002: 52). Com efeito, a naturalidade, a concisão e a economia de recursos desde cedo constituíram a base de toda uma série de princípios estéticos que caracterizam as várias manifestações artísticas orientais e que encontram também grande expressão na poesia.

Importa acrescentar, além desse *corte com o inútil*, um outro conceito que se afigura quase paradoxal em relação a este: aquele que a perspectiva taoista de Zhuang-zi define como *utilidade do inútil*<sup>42</sup>, e que se apresenta como o principal caminho para atingir a plenitude:

Enquanto atravessava uma montanha, Zhuang-zi vê uma árvore grande, com longos ramos e densa folhagem. Um lenhador que cortava lenha ali por perto não tocava naquela árvore. Zhuang-zi perguntou-lhe porquê. «Porque a sua lenha não serve para nada» disse o lenhador. «Graças à sua inutilidade

---

<sup>40</sup> Todas as citações do *Tao Te King* aqui apresentadas correspondem à tradução de João C. Reis e Maria Helena O. Reis, publicada em Macau em 1998, sob o título *O Livro de Tao*.

<sup>41</sup> Zhuang-zi é um dos mais importantes filósofos taoistas, com grande influência na formação do Budismo Zen. Viveu no século IV a.C. e é tido como autor da maior parte dos textos que compõem o livro doutrinário com o seu nome. Todas as citações do *Zhuang-zi* apresentadas neste trabalho contemplam a versão italiana do texto publicada em 1992 e reeditada sucessivamente (com tradução de Carlo Laurenti e Christine Leverd). As traduções para português aqui inseridas são da minha responsabilidade.

<sup>42</sup> «Todos conhecem a utilidade do útil, mas ninguém sabe a utilidade do inútil» (*ibidem*: 48).

esta árvore alcançará o limite natural da sua existência» concluiu Zhuang-zi.  
(Zhuang-zi, 1992: 175)

Esta ideia de *utilidade do inútil* parece ter correspondência com alguns tópicos inovadores introduzidos por Bashô, sobretudo o afastamento do mundo vulgar – uma vagabundagem declarada – que o poeta assume como lema, e que resultaria numa ruptura com a vida cortesã e aristocrática da sua época. Desse corte nasceria então uma poesia aparentemente *desinteressada*, aparentemente *inútil*, onde se consuma uma espécie de *arte pela arte* (cf. Kato, 1986a: 117s).

Ao tomar contacto com estes textos, o Ocidente alcançaria uma lição sem precedentes no âmbito das suas doutrinas estéticas. Lafcadio Hearn é, como sabemos, um dos primeiros a prestar a justa homenagem à matriz japonesa no que respeita a tais noções:

A delicada perfeição do artesanato, o vigor e a graciosidade subtil dos objectos, o poder exibido pela obtenção dos melhores resultados com o mínimo de materiais, a eficácia dos resultados mecânicos através dos meios mais simples possíveis, a compreensão da irregularidade como valor estético, o equilíbrio e a noção de gosto que há em tudo, o sentido de harmonia mostrado nas tintas e nas cores usadas – tudo isto chega para nos convencer, sem apelo, de que o Ocidente tem muito a aprender com esta civilização remota, não apenas nas matérias da arte e do gosto, mas igualmente em matéria de economia e utilidade.

(Hearn, 1894a: 15)

Este conjunto de características, que hoje em dia facilmente identificamos com a cultura nipónica, tem origem não só em conceitos da doutrina budista – como o *ku* e o *mu*: vazio e nada, respectivamente (cf. Deshimaru, 2003: 58) – mas também numa estética criteriosa, que dirige os seus padrões de gosto para aquilo que definiríamos como *beleza pobre*. Mais uma vez, em Casimiro de Brito (sobretudo na obra *Nem senhor nem servo e*

*outros poemas*, de 2002), as sugestões ideológicas parecem apontar no mesmo sentido. Vejamos o poema «Uma pedra»:

Houve um tempo em que vivi obcecado  
Pela acumulação dos objectos

Um dia caminhava eu pela praia  
Encontrei uma pedra que me ensinou  
A reduzir ao osso tanto dejecto

Árida foi a bagagem desse regresso  
Uma frase por escrever na concha da boca  
Contendo o vazio essencial

O ar da terra o vinho o silêncio  
De que preciso para viajar  
(2002: 26)

Este poema entra em plena sintonia com uma das linhas fundamentais da doutrina Zen, a chamada «filosofia do não-proveito» (ou *mushotoku*). Senão leia-se a breve exposição de Deshimaru:

*Mushotoku* significa: não proveito, não desejo de adquirir. (...)

Um dos princípios mais importantes do Mestre Dogen é que não se deve nem desejar adquirir, nem dar com a ideia de receber. *Mushotoku* é o princípio essencial. (...)

Quando o Homem age ou dá quer receber compensação, mas o zen é a filosofia do não-proveito.

Em zazen, o discípulo deve tentar obter “o mais elevado de si” com um perfeito desinteresse. Se há desejo de atingir um objectivo, esse objectivo falha. O puro torna-se impuro.

Do mesmo modo, em toda a obra de arte, toda a criação, o artista deve dar-se por inteiro, sem se ocupar em atingir a glória, a beleza, a riqueza e sem se sacrificar a modas. Deve exprimir-se no seu melhor, sem compromisso. Então a obra poderá ser bela, pura, humana. (...)

Todo o apego, qualquer que seja a sua natureza, aliena a liberdade humana. (...)

Manter as mãos abertas, dar, abandonar todas as coisas sem medo de perder, nunca procurar adquirir, essa é a disciplina do adepto zen.

A verdade reside na simplicidade.

(Deshimaru, 2003: 56-57)

Segundo Donald Richie, um dos mais conceituados teóricos ocidentais sobre estética japonesa, aquilo que desde logo separa o cânone artístico ocidental do oriental é o facto de este último se concentrar muito mais sobre o processo de criação do que propriamente sobre o produto: daqui resulta que a beleza das coisas não seja admirada pelas *coisas em si* (o que estaria mais próximo do padrão ocidental), mas pelos seus *usos*, pela sua utilidade (cf. Richie, 2007: 13s). Tal perspectiva põe em evidência cinco termos (ou qualidades) essenciais para a apreciação da arte japonesa, incluindo a própria poesia (cf. Pasqualotto, 2001: 54s) – assimetria (característica que se opõe a qualquer forma estática geometricamente delineável, dando preferência a formas irregulares que induzem a uma ideia de mobilidade), *yugen* (uma beleza velada, misteriosa, que remete sempre para uma profundidade indeterminada), *sabi* (qualidade que, conforme vimos, sugere a antiguidade, a passagem do tempo e a sensação de “vivido”), *wabi* (qualidade estética que encontra a beleza na simplicidade e na rusticidade modesta) e *shibui* (característica que ressalta de elementos ásperos, secos e gastos, dotados de uma sobriedade que os torna rústicos e ao mesmo tempo elegantes).

Em simultâneo, outra das razões geralmente apontadas para a distância em relação aos cânones ocidentais é o completo desinteresse pelo conceito basilar de *mimesis*, tal como é descrito por Aristóteles. Richie expõe o seguinte:

(...) uma das características fundamentais do pensamento estético tradicional japonês era a tendência a estimar mais a representação simbólica da realidade do que propriamente a sua descrição realista. A *mimesis* enquanto imitação do aspecto exterior das coisas nunca foi um fundamento da estética tradicional japonesa. As potenciais qualidades procuravam-se e encontravam-se sobretudo debaixo da superfície externa das coisas. (...) Foram principalmente o apontamento, a sugestão e a simplicidade a tomar o lugar de qualquer fidelidade ao aspecto exterior. O objectivo e o resultado constituíam uma qualidade partilhada que as línguas europeias podem exprimir com um único termo: elegância.<sup>43</sup>

(Richie, 2007: 20-21)

Quando aludimos a um marcado *elogio do pouco* em alguns poetas contemporâneos, de imediato a qualidade *wabi*, entre as demais, parece corresponder às tonalidades que encontramos nos seus textos. Precisamente porque «O poder rodeia-se / De adjectivos: o fácil, o prazer / Supérfluo. E é por aí / Que a decadência principia» (Brito, 2002: 42), em toda a arte japonesa, a simplicidade apresenta-se como o principal pré-requisito do gosto. Ora, uma vez anotadas estas várias leituras, impõe-se a seguinte pergunta: o que leva o poeta ocidental a ensaiar semelhante despojamento, rigoroso e deliberado, que facilmente encontra reflexo em termos estéticos como *wabi* ou *sabi*? Poderíamos dizer que, antes de mais, esta *intromissão no oriente* constitui um meticuloso exercício de linguagem – o escopo do poeta é também disciplinar a linguagem segundo um *princípio de esvaziamento* (não só da palavra, mas da própria realidade a partir da qual se desenha a palavra<sup>44</sup>).

---

<sup>43</sup> Tradução minha a partir da versão italiana de Gabriella Tonoli.

<sup>44</sup> A propósito disto, François Jullien expõe o seguinte: «Par l'absence de désir, en faisant le vide en soi, on peut rejoindre le stade indifférencié dont tous les existants procèdent, au niveau le plus 'subtil' de la réalité; tandis que, en épousant la tendance incarnée par le désir et qui, comme telle, correspond à l'inclination naturelle aux êtres, on peut suivre le procès du réel jusqu'au terme de son accomplissement, dans ses ultimes manifestations.» (Jullien, 1995 : 325-326).



Em *O Único Traço do Pincel*, Rosa Alice Branco escreve os seguintes versos: «Desconheço esta janela / estou sempre de passagem / entre a casa e o céu que esvazio / para que nele cante / o desenho de um verso» (Branco, 1997: 17). É no contexto deste *esvaziamento do real* que se situam os ideais de simplicidade, de limpeza do espírito, de contemplação das coisas com profundo desinteresse (em suma, todo o conjunto de preceitos que associámos à filosofia do *mushotoku*).

Simon Leys, nos seus *Essais sur la Chine*, fala do emprego, na poesia chinesa, de um preceito conceptual em tudo semelhante ao que encontramos na sua pintura e caligrafia – o “fei-bai” ou “branco-volante” – um *branco* que, num poema, se concretiza em silêncios que o atravessam e que «constituem a sua parte activa, o elemento que torna a obra operacional» (Leys, 1998: 203). O intuito principal deste preceito é evitar que o texto seja desvelado na sua totalidade; que resida nele um núcleo sombrio, opaco, uma verdade que nunca é inteiramente explicitada e que só pode ser intuída por meio de sugestões e alusões<sup>45</sup>. Assim, os tais “brancos” «ora servem de articulação à composição, ora permitem ao poema sugerir a existência indizível de um além do poema» (*ibidem*: 203s). Do contacto com tais princípios, adivinham-se desde logo amplos efeitos ao nível da *arte poética* proposta pelos autores portugueses.

Creio, pois, na estreita ligação entre o dizer poético (a linguagem, se preferirmos) e os ideais de sobriedade e de contenção que tenho vindo a descrever até aqui. O poeta ocidental, empenhado em resistir aos virtuosismos sintácticos e à intenção excessivamente representativa do texto, prima agora por uma atitude *higiénica* em relação à linguagem (qualifico-a de *higiénica* para recuperar mais uma vez o termo introduzido por Ezra Pound e pelo movimento imagista). Ainda assim, os propósitos que, entre ocidente e oriente, movem esta atitude parecem ser radicalmente distintos. Quero com isto dizer que, no que respeita à poesia chinesa e japonesa, a limpeza do texto é sobretudo uma escolha ideológica, filosófica, que ultrapassa a mera opção de gosto ou o típico gesto de insubordinação ocidental, de corte em relação a escolas precedentes que segundo estes padrões sofreriam de excesso de linguagem. Na China e no Japão, a orientação estética ligada à escrita define-se a partir de um processo de redução ou de subtração linguística que entende, antes do mais, garantir a introdução de um *vazio útil*

---

<sup>45</sup> Como explica Jullien, o poeta oriental apreende a realidade a partir de uma «distância alusiva», que lhe permite ficar à superfície dessa mesma realidade e fazê-la vibrar de forma ténue, quase imperceptível – «sur un mode évanescent-envahissant (comme “aura”, “halo”, “atmosphère”).» (Jullien, 1995: 412).

(uma noção semelhante à do *sopro vital* que atravessa a pintura): «le poète chinois, par le processus de réduction, cherche non pas à simplifier le langage à l'extrême, mais à multiplier le jeu nominal-verbal et à introduire dans la langue une dimension impliquée qu'est le vide» (Cheng, 1977: 55). Numa língua românica como o português, os efeitos de um cânone estético deste tipo notam-se sobretudo na supressão dos adjectivos e na simplificação sintáctica (sendo a subordinação verbal bastante simples ou até mesmo nula). Desta forma, é fácil reconhecer que um dos principais traços da poética do haiku será o seu esplendor nominativo – podemos destacar, por exemplo, a visão dos «Nenúfares» fixada por Jorge Sousa Braga:

Um nenúfar flutua

na mesma água

que a lua

(Braga, 1998: 223)

Ao aproximarmos, por exemplo, um poema português de um poema japonês é incontornável o facto de estarmos em presença de línguas muito distantes ao nível morfossintáctico. Porém, alguns pontos de contacto ao nível estilístico afiguram-se relevantes, a saber: a suspensão do pronome pessoal (de forma a comunicar directamente a dinâmica da situação em si, e não a observação dessa situação por parte de um sujeito)<sup>46</sup>; a suspensão ou justaposição dos elementos indicadores de temporalidade, como advérbios e partículas modais (claro que, no que respeita à poesia portuguesa, o efeito fundamental será essencialmente esse *dizer nominativo*); e, apesar de menos comum entre os nossos poetas, pode ocorrer por vezes a suspensão dos próprios verbos (cf. Pasqualotto, 2001: 128ss).

No caso dos poetas portugueses, este *estilo* é também a marca de uma escolha reflectida, rigorosamente ajustada aos contornos estruturais da sua língua. Aquilo que encontramos no domínio da arte poética proposta por estes autores será, pois, o reflexo de

---

<sup>46</sup> Esta característica é descrita em inúmeras obras que aproximam o pensamento ocidental do pensamento estético do Extremo Oriente. É o caso do estudo de Jean-François Duval, *Heidegger et le Zen*: «L'omission du pronom personnel permet de souligner l'identité du poète avec la nature dans la Dimension où s'effectue tout ce qui vient à l'être, "pardelà" la dualité mots/silence, dans une accordance primordiale qui l'identifie au Vide de la Montagne et le fait être ombre de couchant.» (Duval, 1984: 97).

uma estética sem precedentes na tradição literária portuguesa, muito próxima do conceito de *art du peu* de Daniel Klébaner (cf. Klébaner, 1983). No mesmo sentido parecem apontar os vários pressupostos da “higiene técnica” concebida pelos imagistas: «precision, economy, absence of rhetoric, *le mot juste*, presentation, control of adjectives, objectivity and a speakable language» (Kayman, 1981: 291). Quando Casimiro de Brito escreve que se aproxima «do vazio esse que se concentra / No rumor do corpo no palco / Do pouco: uma sílaba / uma folha desprendida / Um osso depurado ao sabor das ondas / Acolhedoras» (2000b: 63), apresenta uma *arte poética* que valida claramente os mesmos princípios.

Ora, depois de discriminados, dentro da arte poética, os efeitos da abordagem do vazio segundo a perspectiva oriental, lançamo-nos agora para outro aspecto daquilo que temos vindo a definir como um *elogio do pouco*: a aliança entre a estética oriental por eles revisitada e uma peculiar *arte de viver*. Segundo Paulo Franchetti, o “haikai” no Brasil, a certa altura, começaria a ser publicado não apenas como forma poética mas, mais precisamente, enquanto prática, enquanto caminho de vida (cf. Franchetti, 2008b: 266). É no seguimento desta mesma atitude, desta disponibilidade para abraçar um certo *modo de estar na poesia*, que começa a ser resgatada pelos poetas portugueses a imagem do “poeta eremita”, um dos reflexos mais significativos e mais intensos de todo este processo de aproximação ao oriente. Em *Arte da Respiração* a ideia é repetidamente visitada:

9

Só um eremita poderá integrar-se no todo em estado de graça, de  
cerimónia; só ele, o homem que desce humildemente à terra, poderá  
assistir à fascinante encenação da morte. O difícil é entender que a  
multidão que me acotovela é o meu deserto e sou apenas um grão de areia  
numa comunidade de grãos de areia.

(Brito, 1988: 66)

É importante pensarmos na poética oriental como particularmente ajustada a uma condição muito retráida da figura do poeta, no Ocidente. O deslumbramento por essa condição – talvez pela forma como contrasta com os padrões ocidentais contemporâneos

– faz com que ela seja consecutivamente expressa e defendida nas obras que se cruzam com a estética japonesa, mas quase sempre num plano que é o da *representação*. De facto, neste fragmento, o poeta não alude à sua condição de eremita, nem se define como tal: assume apenas que *a multidão que o acotovela* é uma das imagens da sua solitude; embora inserido nessa multidão anónima, reconhece a sua insignificância e pequenez relativamente à totalidade do Universo.

O *zendo* (ou *via do Zen*) é um dos preceitos centrais do Budismo Zen e consiste numa espécie de retiro monástico, cujas normas não são menos rigorosas do que as de muitas ordens contemplativas e ascéticas ocidentais<sup>47</sup>. Será Bashô a guiar os poetas para uma renovada *disposição* (ou, se preferirmos, uma renovada *atitude*) face à criação, a qual, de certa forma, entra em conformidade com o mesmo rito, na medida em que o poeta passará, ele mesmo, a encarnar um espírito nómada ou de reclusão face ao mundo. A partir do exemplo do mestre, os poetas japoneses procurariam afastar-se o mais possível do «mundo vulgar» dos burgueses e dos samurais; porém, esse afastamento não é entendido pela crítica como um acto religioso, e sim como um preceito de vida e uma entrega original à arte:

Bashô ne fait pas allusion au bouddhisme, seulement à son éloignement du monde. Il est en effet difficile de trouver une forte influence bouddhique dans son oeuvre. Il semble avoir considéré la littérature comme un moyen d'échapper à l'agitation et à la vulgarité de la vie quotidienne; il s'agit, dans une certaine mesure, de l'art pour l'art. C'est ce que Bashô appelait la «Voie de l'élégance» (*fuga no michi*); sa vie était imprégnée d'art.

(Kato, 1986a : 117-118)

De facto, as viagens de Bashô constituem o mote central desta identificação dos poetas ocidentais com o espírito do sábio vagabundo ou do poeta-sacerdote (um dos mais reconhecidos seria o poeta Saigyô, que viveu no Japão entre 1118 e 1190).

---

<sup>47</sup> Julius Evola refere que o *zendo* corresponde igualmente a uma série de formalidades rígidas e fixas: «Solo dopo aver acquisito, in uno *zendo*, le necessarie qualificazioni per cui possono occorrere molti anni, senza la certezza di giungere in ogni caso alla riuscita, il seguace dello Zen ritorna nel mondo, se così desidera, e vive la vita del mondo; egli la vive ora avendo a sua disposizione la nuova dimensione spirituale che deve al *satori*.» (Evola, 1984: 73).

Os efeitos dessa reclusão, enquanto acto simbólico, merecem uma nota reservada no domínio da *nova estética* que o Oriente vem propor. Observam-se, desde logo, efeitos significativos no conteúdo do haiku proposto pelos poetas portugueses, cujos temas confluem, positivamente, numa revisitação dos termos *caminho* e *viagem*:

No fim da viagem

dois pés dormindo

lado a lado

(Braga, 1987: 96)

A trouxa do viajante:

roupa do corpo

e da alma.

(Centeno, 1998: 57)

Vem a solidão

comigo pelo caminho.

Já seremos dois.

(Freire, 2003: XXV)

Pelos olhos da viagem

os campos passam velozes;

que pena perdê-los!

(Freire, *ibidem*: XLIII)

A qualidade estética *sabi*, a que fizemos referência, é uma das que se encontra mais comprometida com os ideais de solidão, de eremitismo, de espírito nómada. O seguinte

poema de Casimiro de Brito parece-me também exemplar pela forma como reflecte e conjuga cada um destes conceitos:

Atravessei montes e vales / vales e rios  
Mas pouco aprendi com as águas menos ainda  
Com os homens. Invocando o espírito do solo  
E dos cereais regresso como parti, sem  
Bagagem. A árvore dos meus ossos  
Inclina-se vagarosa sobre a terra  
Onde fui um filho pródigo, um braço  
Nómada. Alimento-me dos últimos figos,  
Das emoções derradeiras. Em breve o pó  
Será pão bastante – uma folha de água  
Se tiver sorte. A mais não aspiro.  
Deito-me em repouso como se fosse enfim  
O chão trémulo que nunca deixei de ser.  
(2000b: 87)

O conceito de *sabi* costuma apontar, por extensão, para significados mais específicos como “enferrujar” ou “envelhecer” (ou, seguindo interpretações etimológicas, para algo como “o florir do tempo”); todavia, nalguns poetas japoneses, o *sabi* parece também aludir a cenários desolados e solitários (através de uma intensa melancolia lírica), bem como – sobretudo com Bashô, que moderniza e reabilita profundamente este conceito – a uma atmosfera imóvel e imperturbável (cf. Richie, 2007: 39s). Creio que ambas as acepções estão em sintonia com as imagens propostas no poema de Casimiro de Brito – nomeadamente, as imagens que sugerem o tal “envelhecimento”: *a árvore dos ossos que se inclina vagarosa sobre a terra* ou a colheita dos *últimos figos*, das *emoções derradeiras*.

Entretanto, ao aprofundarmos o tema do eremitismo poético, existe um elemento figurativo que se revela central: refiro-me, desta vez, à figura da *montanha*. Dentro da estética japonesa, a figura da montanha vai muito além do simbolismo que o Ocidente lhe pode atribuir. Na verdade, a chamada *experiência da montanha* constitui não só a síntese das cinco qualidades estéticas que tivemos ocasião de expor (*assimetria, yugen, sabi, wabi* e *shibui*), mas funciona também como espaço privilegiado de acesso ou de adesão ao mundo – onde o poeta pode gozar, enfim, de uma visão límpida, desguarnecida – numa comunhão plena entre natureza e sentidos: «Quase todos os sábios viveram na montanha. A montanha tornou-se não somente o lugar da sua morada mas também a casa natal do seu espírito. E o seu espírito tornou-se ele próprio a montanha, sem forma nem lugar. O seu espírito e a montanha uniram-se» (Deshimaru, 2003: 193). Assim, nas culturas do Extremo Oriente, a contemplação da montanha está longe de ser um exercício puramente formal ou uma fuga com contornos sentimentais – ela traduz um verdadeiro exercício espiritual, através do qual o sujeito incorpora as qualidades daquilo que contempla. O ideal cultivado será, portanto, o de *contemplar a montanha para se tornar montanha*, isto é, tornar-se *assimétrico, yugen, sabi, wabi* e *shibui* (cf. Pasqualotto, 2001: 56). Entre os poetas contemporâneos que se aproximam da estética oriental, existe consenso quanto à necessidade de anunciar efeitos semelhantes, embora, na maior parte das vezes, o tropo seja recuperado de forma mais ou menos casual:

Montanhas no horizonte:

a imensidão

do caminho.

(Centeno, 1998: 61)

Neste aspecto, a obra de Rosa Alice Branco, *O Único Traço do Pincel*, afasta-se um pouco da norma: a *montanha* constitui aqui uma referência central em diversos poemas, apesar das atribuições metafóricas que lhe podemos conferir serem, por vezes, um pouco díspares das orientais.

Por um lado, a montanha apresenta-se também como um filtro do real contemplado pelo *eu* – ela sintetiza um lugar puro, catártico, da mais singela e viva das

naturezas, que é fixado pela escrita. O ideal desta poética tende a aproximar-se, então, de um apagamento do *eu* na *montanha da escrita* – ou seja, daquele que percorre a montanha subsistirá apenas um *leve traço*, para que assim a escrita receba exclusivamente, *naturalmente*, a natureza:

Os passos que sobem ao alto da montanha  
deixam um leve traço  
um  
as hábeis formas que se insinuam na água  
onde a mão conhece o ritmo do pincel  
fluem como um traço  
que se estende e se concentra  
no aroma do ramo  
que pende da montanha para a água.  
(...)  
Como o pincel recebe a tinta  
cada traço recebe o universo.  
(Branco, 1997: 30)

Como evidenciei no ponto 3.2 deste capítulo, o traço do pincel constitui, por si só, um manancial precioso no que respeita à arte chinesa, «incarnant l’Un e le Multiple dans la mesure où il est identifié au Souffle originel même et à toutes ses métamorphoses» (Cheng, 1979: 10) – princípio que colabora com a ideia expressa no poema, de que «cada traço recebe o universo»<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ainda de acordo com François Cheng, os tropos *montanha* e *água* constituem, no seio da arte chinesa, dois pólos que se opõem. Neste contexto, o Vazio (o Vazio deliberado que encontramos na pintura, por exemplo) funciona como elemento mediador desses dois pólos: o Vazio é o elemento dinâmico da imagem (circulando entre eles, liga o mundo visível ao mundo invisível). Assim, na pintura chinesa, o Vazio aparece muitas vezes representado pela *nuvem*, que no fundo é o resultado de um processo recíproco de troca entre a *montanha* e a *água*: «En effet, dans l’optique chinoise, sans le Vide entre elles, Montagne et Eau se trouveraient dans une relation d’opposition même, confirmée dans son statut défini. Alors qu’avec le



Por outro lado, não obstante a *montanha* represente, em *O Único Traço do Pincel*, esse ponto cordial entre o poeta e o mundo, um espaço de apagamento do *eu* – e se abra, por isso, a alguns tópicos importantes da estética oriental – na verdade, ela parece metaforizar quase exclusivamente o processo de escrita em si (ou seja, a representatividade da *montanha* deve ler-se sobretudo – e uma vez mais – dentro dos contornos de uma *arte poética*). O *cimo* da montanha aparece aqui como o *zero puro* da escrita e o lugar onde refreiam as emoções – onde o *eu* se redime não só do apego à matéria decorativa e artificial, mas também do apego ao humano, ao *tu*: «Escrevo para chegar ao cimo do papel / onde nada está desenhado / e a montanha se despe das sombras / mesmo à noite / quando pouso a cabeça na lua / como se fosse o teu regaço» (*ibidem*: 48). Uma idealização análoga do *cimo* da montanha como *zero puro* da escrita<sup>49</sup> (encruzilhada entre a música e o silêncio da palavra, e entre a música e o silêncio do real) é a que encontramos na seguinte estrofe interrogativa de Ramos Rosa:

Poderá o poema atingir o mais silencioso cimo  
e repousar no âmago da montanha  
e ser folha ovo ou música  
ou a leve inundação de uma calma torrente  
e ser ao mesmo tempo um vaso cheio  
e um vaso vazio  
e não um rígido sucedâneo  
ou um bizarro caleidoscópio do caos?  
(Rosa, 1992: 82)

---

Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne» (1979: 47).

<sup>49</sup> Em «Na Montanha», poema de Ramos Rosa, a voz também se solidariza com a mesma ideia, ao caracterizar a montanha como o lugar «onde a palavra aparece nascimento / e onde se vê agudamente as sombras». Ao mesmo tempo, também aqui aparecem associados à *experiência da montanha* os ideais de contemplação desinteressada e de apagamento do desejo, sendo a experiência descrita da seguinte forma: «Há um puro vagar de distração atenta / como se os cones da visão mais límpida / fossem os músculos errantes de um deslumbrante mar. (...) / Numa linguagem de água pelas vertentes / o desejo infinito vai fluindo calmo / na pura inteligência liberta pelo ar.» (1990: 36)

Paralelamente, existem muitos poemas em *O Único Traço do Pincel* onde o *traço* perpetua explicitamente a marca do *outro*, o que faz da montanha (a escrita) um veículo da experiência amorosa. Atingir o *cimo* é atingir o *cimo* do amor, a sua plenitude transformadora: «a tinta invisível de um amor imenso / subindo a montanha desde o próprio cimo / onde a água nasce / transformando a noite em madrugada» (Branco, *ibidem*: 48). Nesta segunda acepção – que se afasta já da oriental – a montanha passa a ser o lugar onde se cristaliza uma vida próspera e fecunda, circunscrita num tempo e num espaço que correspondem aos de uma história a dois (por conseguinte, o *traço* que a compõe resulta, desta vez, de uma experiência *trabalhada*, irremediavelmente temperada pelas emoções):

Os cheiros de maio espalham-se no papel  
a tinta alonga o monte até ao rio  
enquanto o pincel desenha a margem  
e também os cimos  
por onde a montanha escorre até à água.  
Vens ao meu encontro  
e as cores rebentam na terra por tudo o que semeaste  
no vazio  
e acaricia os nossos pés descalços  
as pernas por onde trepam ervas voadoras  
que se enrolam no ventre  
que entrelaçam os dedos nos dias quentes  
nos dias frios  
em que o fogo sobe da lareira até à boca  
e nos despe no chão da sala.  
(...)  
(*ibidem*: 26)

Porém, se diversificarmos um pouco as nossas leituras, acabamos por concluir que o tópico mais recorrente da *experiência da montanha* e o que mais se aproxima da fonte oriental é, com efeito, aquele que representa uma experiência de reclusão, de abandono e de desprezo pelos bens mundanos:

6

Eu não sei se há progresso no meu trabalho, no trabalho da minha vida. O que sei é que o meu caminho se assemelha ao do monge budista: não tem finalidade, anula-se a cada momento e o que sobra é apenas o vazio, o vazio insuficiente, e há que beber nesses vasos toda a água que não contém, os mistérios do mundo que já são outros e eu outro e não somos mais do que passagem e comer uma maçã na tarde que cai é uma maneira qualquer como outra de subir à montanha e respirar o ar puro se trazes uma montanha dentro de ti. Eu não sei se há progresso dentro de ti. Eu não sei se há progresso neste trabalho, não aprendi ainda a arte de bem morrer e, por isso, o desejo permanece e tem um peso terrível.

8

Quando comecei a praticar o Zen desaprendi tudo o que sabia. Mas se conheci algumas folhas mínimas do Zen foi quando não sabia que ele existia. Quem trepa à montanha não se apodera de nada, e muito menos do ar que há nela, nem perde coisa alguma porque o corpo é uma pedra que nunca deixou de voar.

(Brito, 1988: 116-117)

De ambos os fragmentos destaca-se um *desejo de refrear o desejo*, de limpar o corpo e o espírito de adornos e posses, para abrir um caminho que «se assemelha ao do monge budista». Será principalmente em *Na Via do Mestre* que Casimiro de Brito assumirá com mais clareza e profundidade o apego à filosofia taoista, dando-lhe mesmo como subtítulo

*Uma Viagem com Laozi*. Cada um dos seus fragmentos nasce como *resposta* aos 81 versículos do Tao Te King.

Na epígrafe que introduz a obra, o autor revela na primeira pessoa a venturosa descoberta daquela via: «O meu poema nasceu da leitura continuada do *Dao De Jing*. Cada um dos seus fragmentos começou por ser uma gota de água bebida nesse rio, uma ideia, uma imagem, uma metáfora “oferecidas” pelo poema de Laozi. Dessas gotas quase nada subsiste, nada de letra, elas desenvolveram-se em poemas que depois foram sendo polidos (evaporados) até se tornarem noutra coisa, anos a fio de trocas entre o pleno e o vazio, entre a casca e o conteúdo (...). As minhas visitas ao Dao não acrescentam grande coisa. Mas precisava de pagar a minha portagem» (Brito, 2000b). De *mãos vazias*, o sujeito estabelece um pacto de assimilação, de absorção do real à sua volta – «O que busco é o peso do ar / Nos meus ombros limpos a terra leve / Nas mãos vazias» (*Idem*, 2002: 74) – até porque, como vamos lendo reiteradamente na *Arte da Respiração*, «só poderás agarrar o mundo / se tiveres as mãos vazias»<sup>50</sup> (*Idem*, 1988: 116). Já Herrigel, no seu *Zen e a Arte de Tiro com Arco*, fazia menção ao mesmo princípio, comparando o espírito humano à água: «Tal como a água, que enche um tanque mas pode a qualquer momento transbordar, também o espírito pode utilizar a sua força inesgotável, num sentido ou noutro, porque é livre, abrindo-se a tudo, porque está vazio» (Herrigel, 1953: 45).

António Ramos Rosa é um dos autores que melhor recupera a figura do poeta salvo pelo isolamento, nos seus intervalos de silêncio, retirado da matéria humana sempre que ela se distingue da paisagem. A voz do poema repousa ali, onde «o sossego inclina os seus ribeiros / sem seios nem cabelos e sem formas vibrantes» (1990: 87). Nesses momentos, o *eu* é essencialmente um perseguidor de pobreza, cantor do seu desapego às coisas:

Ouso ser simples como o pão e a água.

O trigo canta em minhas mãos nuas.

(1970: 43)

---

<sup>50</sup> Neste exemplo, Casimiro de Brito propõe claramente uma paráfrase de um dos ensinamentos do Mestre Dogen (tal como é citado por Deshimaru): «Mestre Dogen diz: “Mantenham as mãos abertas; toda a areia do deserto passará através delas. Fechem as mãos; obtereis alguns grãos de areia.»; ou ainda: «Mestre Dogen disse: “Se tiverem a mão aberta, poderão agarrar todas as coisas, se abandonarem podem ter todas as coisas”.» (Deshimaru, 2003: 57, 80).

Voltando às palavras de Daniel Klébaner, também aqui estaríamos perante uma poesia representativa dessa mesma “arte do pouco” – que se define como um espaço oco ou *anforal*, se me é permitido utilizar uma palavra proposta por Jean-François Duval (cf. adiante, nota 51), onde se cruzam, repetidamente, louvores ao vazio e ao silêncio: «Comme si dans l’extinction de la présence de la voix, l’homme alors trouvait la très juste mesure de lui-même et son art. Un songe, un irréel vibrant en tête, en gorge, en déplacement de l’air, mais porté en flambeau, en fanal dans l’ombre» (1983: 19). Definitivamente, acrescentaria Gaston Bachelard, «si l’Art, comme la Raison, est solitude, voici que la Solitude c’est l’Art même» (1931: 98). O acto de solidão preconiza, de forma exemplar, a metáfora do Vazio tão celebrada no *Tao Te King*, e esclarecida de um modo precioso por Kakuzo Okakura n’*O Livro do Chá*: «A utilidade de um jarro de água reside no vazio onde pode vazar-se a água, não na forma do jarro ou no material de que é feito» (1906: 36).

As imagens das *mãos vazias* e dos *pés descalços* constituem dois arquétipos importantes dos ideais de humildade e despojamento entre os poetas que temos vindo a estudar – leiam-se, por exemplo, «Os Pés em Sangue» ou «Os Pés», na obra «Os Pés Luminosos» de Jorge Sousa Braga (1987: 96, 111). Muitas vezes, a expressão deste mesmo ideal, em termos simbólicos, acrescenta ainda referências à simplicidade do vestuário ou, mais regularmente, à celebração da nudez do corpo (manifestando-se, de forma clara, uma disponibilidade e um entrosamento telúrico por parte do *eu*). Assim sendo, podemos assumir com grande propósito uma inspiração muito próxima das raízes toaístas neste paradoxal «strip-tease»:

Quanto mais me dispo

menos nu

me sinto

(Braga, 1981: 63)

É, como sabemos, o *paradoxo* – um dos principais recursos estilísticos utilizados na poética oriental – o recurso que, com maior assiduidade, serve esta linha conceptual; ele

permite ao poeta, mais uma vez, jogar com os temas de modo *sugestivo* e, dessa forma, insinuar convicções sem nunca as propor de forma assertiva. O paradoxo constitui, assim, um abalo na crosta do poema; todo o seu brilhantismo reside na capacidade de interrogar implicitamente o leitor e fazê-lo tomar posições autonomamente, em vez de o conduzir ou manipular através de rastros vincados. Este trabalho *defensivo* em relação às palavras activará, em concreto, uma retórica muito próxima da dialéctica clássica entre mestre e discípulo, própria das culturas do Extremo Oriente.

Aplicada à poesia, a metáfora do vazio remete necessariamente para silêncios, para uma depuração da palavra até ao seu *esvaziamento* (com o evidente paradoxo que este esvaziamento impõe), até ao ponto em que, nesse *jarro-palavra*, seja possível verter todas as águas. Propondo a mesma analogia, as imagens do *vaso* e da *ânfora*, no que respeita à *arte poética*, acabam por remeter metaforicamente para a imagem do *poema* (enquanto estrutura que, esvaziada o mais possível, permitirá a introdução e a conservação de uma dada realidade). Outras vezes, a imagem do *vaso*, do *cântaro* ou da *ânfora* é ainda recuperada pelos poetas para assinalar o *carácter ânforal do corpo humano*<sup>51</sup> (cf. Duval, 1984: 181), reiterando assim a manifesta disponibilidade do corpo para se esvaziar de tudo e se transformar num *vaso acolhedor* do outro e do real à sua volta:

As mãos do oleiro  
modelando um pouco de pó  
fizeram de mim um vaso.

Assim as mãos do tempo  
o pudessem encher de amor,

---

<sup>51</sup> As possibilidades de associar metaforicamente a ânfora ao corpo humano pareceram-me bastante evidentes ao seguirmos a definição proposta por Jean-François Duval:

«“Amphore” signifie donc d’abord un vase à deux anses que l’on peut prendre de deux côtés pour le porter.

Le Vase est ce qui reçoit. Il est une capacité d’accueillir, c’est-à-dire de rassembler et de retenir ce qui lui est donné.

Le Vase garde ce qui lui est donné pour le redonner.

Dans une telle garde, le vin, par exemple, vieillit, mûrit, est en travail (‘poiein’) pour mieux révéler la qualité de son esprit; pour mieux conduire les hommes à l’ivresse.» (1984: 99).

humildade.

(Brito, 2000a: 19)

Já na arte pictural chinesa, o Vazio (o Vazio do Tao) apresenta uma forma real: aparece quase sempre representado por uma forma côncava, em regra, um vale (cf. Cheng, 1979: 56). O corpo humano será então mais uma forma aberta – como o vaso, como a ânfora – onde o Vazio toma forma.

Por fim, cabe-me ainda apontar um último tópico importante para a linha poética que temos vindo a traçar: uma definição que se cruza com as de *arte pobre* ou *arte do pouco*, e que se traduz essencialmente por uma *estética do inacabado* (cf. Pasqualotto, 2001: 115s). O poema pretende ser, mais do que nunca, uma estrutura aberta – sem ângulos, sem sombras – uma arquitectura intencionalmente incompleta:

Em abandono límpido tocar  
a margem ou centro sob o sol  
no perfeito e inacabado arco  
do poema

(Rosa, 1977: 77)

Efectivamente, também existe uma problemática do inacabado no Ocidente – na verdade, não possuímos indícios de que um poeta como António Ramos Rosa tenha chegado a ela por outra via. A sua obra *O Círculo Aberto* (1979) dialoga com pelo menos duas referências centrais desta poética ao nível europeu: a *Opera Aperta* (1962) de Umberto Eco e *L'Entretien infini* (1969) de Maurice Blanchot. Ainda assim, continua a ser importante a inclusão da obra de Ramos Rosa neste género de reflexões, uma vez que esta estabelecerá uma ponte importante para a divulgação destes preceitos entre os poetas portugueses e, desde logo, facilitar a adesão a uma forma de escrita que encontra muitas afinidades no Extremo Oriente.

Embora mais comum nas artes plásticas extremo-orientais, podemos encontrar indícios da estética do inacabado também na poesia.<sup>52</sup> Os mais evidentes estão nos silêncios e nas suspensões que povoam o texto. A obra *Na Via do Mestre* é, uma vez mais, exemplar no uso destas suspensões, sobretudo na conclusão dos poemas, desvinculando-os de qualquer resposta e esvaziando todas as conceptualizações pré-estabelecidas – é o caso do poema que termina desta forma: «Cessam as batalhas quando a noite.» (Brito, 2000b: 11); ou de outros ainda, onde a questão de partida não encontra solução (na verdade, o poema não procura sequer resolver-se), pelo que resultará num conjunto de imagens que se encadeiam e se arrastam de forma circular, sem apontar nenhuma tese, nenhum desfecho objectivo:

Ainda não sei escutar ainda sei  
Que estou a ouvir a nuvem que desliza  
Na areia os carros do sol a respiração  
Do gato ainda separo  
O músculo da pele o silêncio do rumor o domínio  
Da usura ainda me surpreende  
A aura do corpo a dor efémera  
(...)  
Na boca ainda não sei  
Calar ainda não sei não-sentir os pés descalços  
Embora saiba que vou cavar o meu ninho  
No silêncio inviolável ainda  
Não sei.  
(*ibidem*: 21)

---

<sup>52</sup> Simon Leys explica que esta opção pelo inacabado está na base de diversas artes do Extremo Oriente: «A pintura ideal não é acabada no papel, mas sim no espírito daquele que a contempla: a arte consiste precisamente em seleccionar o mínimo de signos e elementos sugestivos que permitirão à pintura encontrar essa realização completa e invisível na imaginação do espectador. Tocamos aqui na questão do valor activo do vazio: trata-se não apenas dos “brancos” da pintura, mas também dos silêncios da música, do além-das-palavras do poema.» (1998: 189).



Na verdade, o tema da reclusão relativamente ao mundo exterior pode ser um pretexto para o vazio que marca um poema, o tal *branco* que o atravessa e sela uma parcela indizível: «a metáfora clássica é a do encontro falhado com um sábio-eremita que detém a resposta suprema; a sua presença, bem real, está mesmo ali, atestada por diversos vestígios, até mesmo por emissários; ele próprio, contudo, permanece invisível e inapreensível» (Leys, 1998: 206).

Em diversos aforismos de *Arte da Respiração* (e em muitos poemas de *Na Via do Mestre*) parece existir grande afinidade com este preceito (o de um encontro falhado entre discípulo e mestre):

9

«Poderei escrever sem escrever?», perguntei ao mestre. «Algo escreve»,  
respondeu. Mas podia ter respondido sem responder.

(1988: 117)

.

Um dos resultados desta aproximação concretiza-se num efeito muito semelhante ao descrito por François Jullien – o poema será o veículo de «une image *désimagée*»:

(...) c'est-à-dire celle qui les contient toutes (à l'instar du *tao*) et manifeste le fond des choses (...) mais qui n'est pas abstraite pour autant (en renvoyant à cet autre plan qui serait celui des essences): elle a seulement libéré son caractère d'image de ce qu'il pouvait contenir d'anecdotique et de particulier; et, par ce qu'elle garde d'indistinct, s'ouvre à la plénitude.

(1995: 337)

Conforme dissemos, o conceito oriental de Vazio traduz-se, em termos poéticos, por uma busca de silêncio – o silêncio é, para o poeta, a Via do Meio, a ponte útil entre o real e as palavras, entre a introspecção e o usufruto dos sentidos. Ele existe como espaço físico, de onde se sai e para onde se entra – e é do lado de dentro que a voz do poema activa a sua

regeneração, como se o silêncio fosse, afinal, um intervalo materno, um véu embrionário, lugar para *ser vivo*.

No conjunto de autores que tenho vindo a estudar (sobretudo nas obras de Casimiro de Brito, Jorge Sousa Braga, Albano Martins e, pontualmente, em António Ramos Rosa), os textos colaboram com essa espécie de *vazio técnico*, na linha do que encontraríamos, por exemplo, nas pinturas de paisagens dos mestres *Sung*, onde a nudez relativa do desenho não é sinónimo de uma composição inacabada, mas é parte dessa mesma composição (cf. Watts, 1957: 191). A mestria está em estabelecer um equilíbrio entre forma e vazio; em refrear as palavras até ao ponto em que já não é necessário nomear as coisas para ouvi-las.

Para a poesia portuguesa contemporânea, o grande efeito do tão elogiado *pouco* – trabalhado enquanto poética e enquanto ideal de vida – será sem dúvida a formulação de nova atitude: uma busca que ultrapassa o sentido estético e que se define quase como uma ética ou, pelo menos, como uma alternativa em relação a certos valores morais ou espirituais. Apesar de termos sublinhado alguns reflexos desse *compromisso com o pouco* ao nível da forma (marcada sobretudo por um dizer nominativo), tais reflexos sobressaem principalmente da originalidade temática (que vai beber, como vimos, a uma vasta bibliografia de textos doutrinários chineses e japoneses) e do profundo questionamento ético e espiritual proposto nos poemas. Porém, o facto de o oriente influir mais ao nível da espiritualidade do que ao nível da forma assumida pelos poemas, não diminui o estímulo significativo que este encontro representa para a palavra, sobretudo quando se vê ajustada a áreas vocabulares cada vez mais específicas e mais reduzidas, sob o signo de uma comprometida e inabalável pobreza.

### 3.4.2. A meta do silêncio

Uma das componentes da adesão ao pensamento estético oriental caracteriza-se por aquilo que, citando Stephen Reckert, designaríamos por «meta do silêncio» (cf. 1993: 242). A apologia do silêncio constitui, desde logo, um dos imperativos da doutrina taoista presente, por exemplo, em várias passagens do Zhuang-zi. Um dos tópicos de reflexão dentro da obra assenta, justamente, na parcialidade e ineficácia das palavras na tentativa de descrever o *Tao*: uma vez que «o Tao não tem limite; a palavra não é segura. É da palavra que provêm todas as distinções estabelecidas pelo homem» (Zhuang-zi, 1992: 27). Na verdade, a crítica da linguagem também encontra algumas correspondências na tradição ocidental desde o Romantismo. Essas correspondências, de certa forma, facilitarão o encontro que mais tarde se dá com as poéticas orientais, para as quais a palavra (ou a voz, se nos apoiarmos nas reflexões de Daniel Klébaner a este propósito<sup>53</sup>) é tida como a marca humana por excelência, mais profunda do que qualquer gesto ou pegada timbrada pelo corpo. A verdadeira sabedoria, segundo o Zhuang-zi, está no reconhecimento do indizível<sup>54</sup>, na manutenção de uma certa “obscuridade” verbal perante a verdade das coisas.

Da mesma forma, em Jorge Sousa Braga, a descoberta da mais pura e secreta fragilidade da natureza torna-se, em muitos poemas, incompatível com o dizer poético:

Flor de marmeleiro:

ela não suporta nem o peso

de uma palavra

Não conheço outra

linguagem que não seja

---

<sup>53</sup> A propósito desta estética de contenção verbal, Daniel Klébaner escreve precisamente isto: «La voix plus que le corps et son agir tient l'humain et l'homme, lui donne comme songe et fragrance le surgissement incomparable et la marque pressentie, suspectée» (1983: 23).

<sup>54</sup> A propósito disto, refere Zhuang-zi: «Saber que existem coisas que não se podem conhecer, eis o sumo saber. Aquele que sabe que o discurso é sem palavras e o Tao sem nome, possui o tesouro do céu. Esvaziar sem nunca encher; atingir sem nunca completar e tudo isto sem saber o porquê, eis o que se chama “esconder a luz”» (1992: 28).

a do orvalho

(2007:117, 185)

O ideal taoista que defende a parcialidade das palavras perante a incomensurável substância do Universo é, com efeito, um ponto de partida útil para percebermos a “renúncia à palavra” como arte poética. Esta linha conceptual atravessa várias obras de poetas portugueses que convoquei para este estudo – toca não só a produção poética dos autores onde a influência oriental é mais assídua (como Casimiro de Brito e Jorge Sousa Braga), mas ganha expressão decisiva em obras onde o Oriente surge como fonte inesperada e rara dentro de um percurso poético (como é o caso, mais uma vez, de *O Único Traço do Pincel*, de Rosa Alice Branco). Nesta obra, entre os poemas que exprimem essa recusa do dizer, destacaria «Os Ramos do Pulmão», «O Texto do Mundo» e «Migração do Amarelo», de que transcrevo um excerto:

Não fales. Morre sempre um segredo

quando falas:

o amarelo das maias, do tojo, das acácias

o amarelo com que é feito o verde.

(...)

(1997: 38)

Neste livro, Rosa Alice Branco inaugura uma poética onde a marca visual – o contorno, o traço, a espessura e a cor da matéria alcançada pelas palavras – toma o lugar que, no Ocidente, seria o lugar primordial do canto (a vibração sonora das palavras antes mesmo da “vidência”).

Para explicar as motivações estéticas – mas também éticas – que estão na base dessa recusa do dizer apoio-me, de novo, numa leitura de François Jullien:

Car parler, on le comprend bien, c'est privilégier ceci et délaisser cela, et donc opposer le réel à lui-même: entrer dans la partialité des clivages, s'attacher au seul trait distinctif, mettre artificiellement en valeur. Renoncer à la parole, en revanche, suffit à dissoudre tous les contrastes (qui toujours sont relatifs), à faire revenir à l'indifférenciation foncière (par où tout communie), bref, à retrouver l'harmonie.

(1995: 329)

A fala ou a escrita são actos selectivos que não alcançam a realidade como todo e, por isso, não constituem instrumentos fundamentais e exclusivos para a tradução do *Tao*. O seguinte fragmento de Casimiro de Brito, retirado de *Arte da Respiração*, introduz de forma exemplar estes princípios:

88

Explicar o quê se tudo – a verdade, a realidade – acontece perante os meus sentidos? Não há nada para explicar, dizia-me Zeno. Apenas poderás lembrar o fogo ou, se fores poeta, depurar a terra e depois as águas e depois o ar. Mas uma vida não chega para o que basta um instante.

(1988: 133)

Tais princípios, porém, não ficam limitados apenas a esta obra do autor. A defesa do indizível, legitimada pela figura do mestre – figura central desta poética – aparece também em poemas como este «Diálogo», retirado de *Nem Senhor Nem Servo e Outros Poemas*, que já citei anteriormente:

Encontrei um sábio que me ensinou o silêncio.

As minhas perguntas em sua presença não precisavam

De resposta; as minhas perguntas eram a resposta

Absoluta porque ele não fazia a mínima distinção

Entre quem perguntava e quem respondia.

Ao silêncio donde provinham as palavras

A transparência do seu olhar as devolvia.

(2002: 24)

A par de Zhuang-zi, também as recomendações de Lao-zi vão no sentido de privilegiar o silêncio, de dispensar a retórica, de doutrinar sem palavras. Operando desta forma, um mestre passará a incarnar o próprio vazio. Creio que vale a pena sublinhar o facto de a figura do mestre oriental ser assimilada dessa forma por alguns dos nossos poetas.

A característica essencial da relação entre mestre e discípulo (na cultura budista, em particular) aparece claramente individuada em Casimiro de Brito: segundo aquela tradição, o valor do mestre reside na consciência da relatividade do seu saber, seja em relação à verdade, seja em relação ao aluno<sup>55</sup>. O mestre alcança suprema sabedoria quanto mais vazio ele estiver, assumindo assim uma condição de constante abertura: porque a verdade não é um dado a adquirir, mas um objecto de interminável procura; e o discípulo, por sua vez, não é matéria inerte por moldar ou um recipiente vazio por encher – ambos, mestre e discípulo, são companheiros de aventura na busca comum de sabedoria (cf. Pasqualotto, 2003: 84). Como explica Jullien:

Tandis que, par son seul silence, le sage enseigne à renoncer aux oppositions factices, à évacuer les “préjugés”; il ramène au stade initial où, rien d’individuel ne s’étant encore actualisé, tout demeure perméable à son influence. Son silence est une incarnation du vide, il en possède l’inépuisable effet. Manifestation sensible du *tao*, il est comme le fonds indifférencié de la parole. (1995: 330)

---

<sup>55</sup> A figura do sábio ou mestre presente nos aforismos de *Arte da Respiração* (que ali recebe o nome de Zeno) satisfaz na perfeição o protótipo do sábio taoista, vazio de certezas, de juízos prévios, tão ignorante quanto o seu seguidor. Aqui parece residir o traço que exerce maior fascínio para os ocidentais: o facto de a confiança e entrega absoluta ao mestre não serem tidas como danosas para o ego de quem a ele se vincula – o aluno não procura satisfazer, através do mestre, as suas exigências pessoais, muito menos hesita em segui-lo com receio de perder o seu próprio *eu*. Os textos de Casimiro de Brito onde a figura do sábio ocupa um lugar de destaque resumem o essencial das características do verdadeiro mestre espiritual: o abster-se de impor não só qualquer tipo de verdade predefinida, mas também os conteúdos de uma verdade em si; o ser mestre comportar uma certa ignorância e indiferença de o ser; e, por fim, a convivência do discípulo com o mestre não se basear apenas numa troca de palavras, mas também numa partilha de vida (cf. Pasqualotto, 2003: 97, 98).

Mais: a filosofia taoista define que o inaudível é aquilo que dita a verdadeira natureza. Para alcançar o fundo do real, a palavra deve ser discreta, um véu neutro, finíssimo, isento de paladar e de contornos pessoais; ínfima ao ponto de quase não darmos por ela – ao ponto de a podermos quase dispensar (cf. Jullien, 1995: 343). Os aforismos de Casimiro de Brito colaboram também com esta ideia – ideia que, do lado Ocidental, é inaugurada pelo menos a partir de Rimbaud (como paradigma do poeta que abruptamente suspende a palavra, que dispensa a poesia de modo definitivo) – tal como se lê, por exemplo, no seguinte trecho de *Arte da Respiração*: «Eleva-se a palavra poética entre a música do mundo e o silêncio a que aspira esse que subitamente descobriu que a poesia não é essencial. (...)» (1988: 115).

De acordo com Reckert, se considerarmos esta *meta do silêncio* como arte poética, ela reflectirá desde logo uma impossibilidade, porque «embora o que estabelece as fronteiras entre as coisas sejam as palavras, para o dizer temos que nos servir delas» (1993: 242). Ciente deste paradoxo, o taoismo contorna a questão com um elogio da síntese, da economia verbal, «que por sua vez leva tanto à condensação e miniaturização que encontrámos no cerne da estética oriental, como à meta filosófica igualmente basilar do vazio, que em termos de linguagem significa o silêncio» (*ibidem*). O haiku traduz o exemplo de uma poética apta para *designar*<sup>56</sup> a partir daquilo que fica por dizer. Mas não só: também para a poesia clássica chinesa o silêncio constituiu, desde cedo, o elemento libertador dos rígidos confins do discurso e a possibilidade de expandir os próprios sentidos da palavra.

A obra de Adam Jaworski, *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*, é um bom ponto de partida para alguns apontamentos sobre a experiência do silêncio através da arte – embora interessem apenas para este estudo as reflexões a propósito da estética oriental. Jaworski refere que uma das características inerentes à pintura japonesa é, sem dúvida, o seu silêncio. Este silêncio – que resulta do sábio

---

<sup>56</sup> Em lugar de descrever ou definir, Barthes refere que a função do haiku é a de apenas *designar*: «le haïku (le *trait*) reproduit le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement: *ça!* d'un mouvement si immédiat (si privé de toute médiation: celle du savoir, du nom ou même de la possession) que ce qui est désigné est l' inanité même de toute classification de l'objet: *rien de spéciale*, dit le haïku, conformément à l'esprit du Zen (...); comme une boucle gracieuse, le haïku s'enroule sur lui-même, le sillage du signe qui semble avoir été tracé, s'efface: rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien: ni vagues ni coulée du sens.» (1970 : 111-112).

equilíbrio entre vazio e forma – é parte integral da imagem, acrescentando outros níveis de interpretação à mesma:

(...) apart from interpreting the meaning (or significance or simply the beauty) of the flower, tree, mountain, bird, or monkey, we can also appreciate the meaning (significance, beauty) of what is left out, the apparently blank spaces on paper. Finally, there is the silence framing the painting and the viewer together: the silence of contemplation.

(1993: 147)

De facto, o silêncio evoca um vazio meditativo, uma serenidade que acompanha o artista e que precede a própria obra: ele faz parte do acto criativo, faz parte do método. Ora, tal como o silêncio, na pintura, é perceptível através de contrastes (no fundo, a conjugação de uma determinada imagem com o vazio que a envolve), também na poesia ocorre um processo semelhante: o poeta deixa um apontamento sobre o silêncio a partir da introdução de algum elemento sonoro, que opera por contraste em relação a esse silêncio. Uma paisagem perturbada por um rumor mínimo – como a rã que salta no tanque – é suficiente para dar forma ao silêncio que precedia a cena (cf. *ibidem*: 152). O isolamento do poeta torna-se assim uma imagem recorrente nas composições dos nossos autores, apresentado como método, como preceito de escrita para quem se volta para o Oriente.

Nas poéticas orientais, o entendimento desse “estar só” não tem paralelo com os conceitos de abandono ou desespero – menos ainda, com a perspectiva byroniana de onde ressaltam ideais de virilidade e bravura – a que nos habituámos do lado de cá. A solidão, na nossa tradição, é entendida como a unidade da existência: o sujeito está só, porque ele é um. Assim, o sentido do isolamento enquanto acto de existir (enquanto unidade entre o existente e a sua obra de existir) tal como, por exemplo, Levinas o expõe em *Le Temps et L'Autre*, é perfeitamente aplicável ao Ocidente. O verdadeiro fundamento da solidão, para a tradição ocidental, resume-se essencialmente ao facto de que “ser é isolar-se para existir” (cf. Levinas, 1983: 21). Porém, como sabemos, a filosofia oriental aponta antes no sentido do “existir sem existente”, ou seja, no sentido do regresso ao nada, ao vazio puro de todas as coisas, de todos os seres. Levinas sugere aqui que, com o aniquilamento



imaginário de todas as coisas, não permanecerão as coisas em si, mas o facto de *existirem*:

L'absence de toutes les choses, retourne comme une présence: comme le lieu où tout a sombré, comme une densité d'atmosphère, comme une plénitude du vide ou comme le murmure du silence. Il y a, après cette destruction des choses et des êtres, le "champ de forces" de l'exister, impersonnel. Quelque chose qui n'est ni sujet, ni substantif.

(*ibidem*: 26)

Assim, também na poesia chinesa e japonesa o retiro físico (e verbal) pode indicar, antes de mais, uma tentativa de abandono do *eu*, de assumir o encontro com a natureza a partir do zero, de tornar tal encontro impessoalíssimo. O silêncio e o isolamento não constituem, neste domínio, pontes para o sono, nem para o sonho – são antes condições através das quais o poeta assume a mais pura *vigilância*, um "sem-si" como descreve Levinas: «Vigilance, sans refuge d'inconscience, sans possibilité de se retirer dans le sommeil comme dans un domaine privé. Cet exister n'est pas un *en-soi*, lequel est déjà la paix; il est précisément absence de tout soi, un *sans-soi*» (*ibidem*: 27). A sensação de vazio e de indiferença, o desejo de evasão, a necessidade de abstracção com recurso a matérias invulgares como o Budismo ou as muitas artes ligadas ao Zen, encontram grande expressão no círculo de poetas portugueses que temos vindo a demarcar.

Na abertura a estas temáticas, as composições portuguesas vão beber o essencial dos clássicos chineses que se identificaram com este tipo de ideal (poetas como Li Bai, Du Fu ou Su Shi). Estas obras também têm na sua base um certo tédio em relação às convenções sociais e um desejo de fuga – é o caso, mais uma vez, de alguns aforismos de *Arte da Respiração*: «(...) Deixámos de respirar, esperamos apenas. Obsessivamente esperamos. E comemos o longe esquecendo que nós próprios somos matéria comestível. E dizemos palavras e mais palavras para não ouvir a gravidade do silêncio»; ou ainda: «À violência da comunicação, às obscenas metamorfoses do ruído e da sedução pouco posso opor – se quero conservar-me ao abrigo dos vendedores de ilusões. Talvez apenas o refúgio no silêncio, na respiração... Mas a morte vem também de dentro» (1988: 166-167). O ideal estético que encontraremos em Casimiro de Brito (ou em Sousa Braga,

embora menos marcado), reflecte esse fascínio pelas coisas simples, naturais, desadornadas; um ideal que se opõe ao artifício, ao bulício mundano, a qualquer afectação ornamental, e anuncia uma espécie de despertar total, análogo ao conceito budista de Iluminação. Uma das linhas de força desta poética é a assunção do silêncio e do isolamento como uma espécie de “contra-cultura”, concretizada muitas vezes em desvios, imprecações e ironias presentes no poema. A apologia do silêncio é, na impossibilidade de evasão do mundo dos homens, uma resignação à paz de espírito – assim se inaugura uma arte poética que tem por base o simples “sentar-se e esquecer-se de tudo” (cf. Zhuang-zi, 1992: 68).

É aqui que entra o paralelismo entre arte e ascese<sup>57</sup>. Como vimos, na *Arte da Respiração* de Casimiro de Brito, os aforismos presentes dão conta da adesão, por parte de quem os escreve, a muitas práticas próprias do Budismo Zen (como é o caso do Zazen):

30

A solidão em que me instalo para respirar é de um vazio luxuoso: há o terraço e depois dele o pinhal e depois do pinhal as areias e o mar e os peixes que há nas suas águas e as terras distantes que têm a mesma composição do meu corpo. Respiro tão fundo quanto posso mas já não sinto o acto de respirar, apenas que se me acende a coluna vertebral.

---

<sup>57</sup> A propósito da relação entre arte e ascese na filosofia taoista, recorro a uma ilustração retirada do Zhuang-zi: «“Sou um simples artesão,” respondeu Qing “como poderei eu ter um método? E no entanto, tenho um. Antes de começar a trabalhar num suporte, estava atento em não dispersar as minhas energias; vivia em ascese para acalmar o meu espírito. Após três dias de ascese, já não pensava nem nos louvores nem nas recompensas, nem nos títulos nem no dinheiro. Após cinco dias, já não pensava nem nas críticas nem nos elogios, nem nas minhas capacidades nem nas minhas incapacidades. Após sete dias, tinha-me esquecido subitamente de que possuía quatro membros e um corpo. Desde esse momento a corte de Vossa Alteza deixara de existir para mim. A arte absorvia-me tão profundamente que todas as preocupações que me chegavam do mundo exterior tinham desaparecido. Refugiei-me então numa floresta e pus-me a observar a natureza das árvores. Só quando os meus olhos pousaram sobre formas perfeitas a visão do meu suporte nasceu em mim, e só então comecei a trabalhá-lo. Provavelmente, é graças à perfeita conformidade entre a minha natureza e a natureza da árvore que a minha obra se assemelha à de um deus» (1992: 171).

Sento-me e respiro. O arco tenso da coluna vertebral invoca a ordem da  
transparência. Os pensamentos, nestes caminhos, são nuvens que obscurecem a memória  
do sol.

(1988: 70-71, 120)

Em Casimiro de Brito, há uma insistência no acto de respirar como instrumento de trabalho de quem se propõe à escrita. A respiração, entendida a partir dos fundamentos do Zen, não corresponde apenas a um dos ritmos fisiológicos do corpo: é também um processo no qual controlo e espontaneidade, acção voluntária e acção involuntária, encontram a sua identidade mais profunda (cf. Watts, 1957: 210). O Zazen constitui, em si mesmo, a prática do silêncio: «é silêncio, silêncio absoluto, silêncio dos pensamentos, zazen é não-pensamento (na postura de zazen não devemos pensar em nada)» (Deshimaru, 2003: 47). Assim, o estar em silêncio define-se não só como uma arte de viver cuja base espiritual se encontra bem demarcada, mas também enquanto preceito de escrita, ou arte poética, dentro das obras que temos vindo a destacar.

Não só nos aforismos de *Arte da Respiração*, mas em todas as fases do trabalho poético de Casimiro de Brito, existe um forte impulso para comunicar experiências de leitor (em *Labyrinthus* e *Livro das Quedas* esta tendência é muito nítida, pois oferecem com frequência pistas que nos guiam nos intertextos). Interessa-nos particularizar não apenas a experiência de leitor dos clássicos orientais, mas sobretudo o sentido em que se revêem algumas imagens ou práticas pertencentes àquela tradição, como este *sentar-se em flor de lótus*:

Sento-me em flor de lótus sobre o mar.

Lendo-me nas águas. Ou: respirando apenas.

Com os olhos abertos. Convocando

O mais improvável dos despojos: o

Silêncio.

Onde a ideia de conquista bruscamente cai: ondas

Na praia nua.  
Onde o cheiro as cores ruídos movimentos  
Perdem as sua lâminas efervescentes  
Num longo deserto puro: insólito  
Zero puro. Sentado  
Em flor de lótus sobre o mar: no centro  
Dos cinco elementos.  
(Brito, 2002: 50)

O poema encerra um caleidoscópio de visões que nos permitem pensar numa alusão ao *satori*. Porém, a imagem do homem sentado em flor de lótus não expressa aqui uma experiência real da prática do Zazen – desde logo, o sujeito senta-se *sobre* o mar e não *dentro* ou *perto* dele – portanto, a flor de lótus define, neste caso, uma experiência que só o poema é capaz de dizer. Isto não impede que a apologia do silêncio e da contemplação desinteressada – «onde a ideia de conquista bruscamente cai» – não tenham implícitas linhas de pensamento próximas do Budismo.

Pelo silêncio atinge-se «a aurora da criação» (cf. Keimyung, 1999: 293). A Iluminação aparece, pois, ligada ao próprio acto de escrita: aquele que se ilumina encontra o vazio puro, uma paz maior a partir da qual a inspiração poética se desencadeia. De acordo com os fundamentos filosóficos do Zen, no estado de transcendência, o mundo deixa de vir ao encontro do homem – o mundo passa a ser ele mesmo. Para o poeta oriental não existe forma mais verdadeira de se unir à natureza. A existência passa a ser um jogo simples, sem sofrimento, sem alegria, sem morte e sem vida. No texto de Han Keimyung, presente em *A Vertigem do Oriente*, a experiência do *satori* é apresentada como um tópico decisivo para a escrita poética e o seu entendimento:

Esta poesia deixa transparecer uma longa sucessão de visões e de sentimentos que nos conduz a uma viagem misteriosa pela experiência intimamente iluminada, a exaltação mental. É uma navegação silenciosamente espiritual sobre o rio da ideia do Universo. (...) Para esta

viagem misteriosa, possível graças a uma visão intuitiva da natureza da existência humana, é necessário o estado de alma do *satori*, onde a essência por excelência específica do espírito do *zen* se revela. É de facto neste sentido que um poeta da viagem espiritual ou profunda do ser, na arte de escrever e de viver, é guia e mediador do espírito do *satori*. A última viagem do poeta do *zen* é a abertura do *satori*, que significa “o Despertar da iluminação”. Eis a razão pela qual a viagem na meditação poética da alma oriental começa com este despertar e acaba com esta abertura do *satori*. (1999: 293)

O silêncio é, para o poeta, o caminho da respiração, da concentração, do mais absoluto abandono *de si* para o acolhimento do mundo natural.

Como atrás foi referido, também o haiku, na sua essência, é assumido como acto de solidão. Daí decorre, ainda, a imagem do poeta como eremita, como vagabundo, e o manifesto elogio do pouco. Conforme seria de esperar, numa poética do despojamento, de contenção de meios e de fins, o poeta tem uma certa propensão para se anular, para ser ausente (ou, tanto quanto possível, para se *transfigurar*). É assim que ele adere de modo extraordinário à natureza: funde-se com ela, figura nela, e é a partir dela que se anunciam as formas humanas. Caminhamos, certamente, para um declarado animismo, uma característica fulcral também no haiku, tantas vezes sublinhada pelo seu mais famoso divulgador no ocidente, R. H. Blyth. Essa «osmose permanente entre “corpo e terra”» (Lourenço, 1974: 251) favorecerá, pois, a afirmação de *naturezas vivas*.

Na linguagem, o silêncio assume a forma de versos concisos, mínimos. A prevalência de substantivos e a simplificação sintáctica (em estrofes curtas, de sujeito, verbo e objecto) reflectem a higiene (inaugurada no Ocidente por Ezra Pound) que passaria a educar a escrita poética:

(...) ritmo e estilo são bem cesurados e condensados, pois é aí que o perfume e o gosto espirituais da brevidade e da simplicidade da poesia oriental se revelam. (...) A viagem em silêncio-palavra totalmente infinita permitir-nos-á apreender o sentido mais íntimo da alma e do ser e a correlação entre o homem e a natureza: harmonia-síntese, porque a

humanidade é una: síntese vital do Ocidente-Oriente, cujo espírito de criação ultrapassa Oriente-Occidente.

(Keimyung, 1999: 293)

Na verdade, em poetas como Eugénio de Andrade ou António Ramos Rosa, deparamo-nos inúmeras vezes com verdadeiros haiku mesmo quando a adesão ao cânone não é explícita. Transcrevemos alguns excertos do poema «A Mulher A Casa» de António Ramos Rosa:

A cabra  
cheirou a casa  
cheirou o branco

—

Chego em silêncio  
à mulher viva  
dormindo

—

A casa é ela  
em espiral  
rodando  
branca

—

A mulher dorme  
viva

na espuma  
do silêncio  
(1961: 142)

Neste poema de Ramos Rosa, como em outros poemas portugueses onde ousaríamos ler conhecimento oriental, o silêncio não nos chega através de contrastes sugestivos – o silêncio é nomeado, tem expressão textual. A obra *Pólen-Silêncio*, de 1992, começa por atravessá-lo desde logo a partir do título e fixa, toda ela, essa «nostalgia do silêncio» (cf. Rosa, 1992: 48) que pouco a pouco se consubstancia como matriz poética. Em *Os Pés Luminosos*, de Jorge Sousa Braga, o silêncio é o conceito que mais busca definição, designadamente nos textos intitulados «Silêncio» e «De novo o silêncio»: «O silêncio é como se fosse água. Daquela água pura da montanha que se bebe directamente pelo coração» (2007: 98, 101). Assim, sublinharia aqui a insuficiência da *alusão* e do *modo indirecto* como preceitos de escrita para a abordagem do silêncio (preceitos que, como vimos, protegem o real de uma exposição explícita e excessiva através das palavras). Se formos rigorosos na análise que nos leva às poéticas orientais, nomear o “silêncio”, só por si, perturbaria o silêncio.

Para terminar a minha leitura a propósito deste tema, julgo importante sublinhar que a busca de silêncio – nas obras portuguesas que se identificam com a estética oriental – vale sobretudo enquanto busca de uma espiritualidade renovada. A poesia torna-se num afluente da meditação, é possível decompô-la em linhas que exigem uma respiração própria, que ordenam a leitura segundo um ritmo vagaroso. Esse processo de silenciar a escrita do lado português é, porém, bem menos oriental no que toca à subtileza de o expressar, isto é, quanto ao modo indirecto de evocar o silêncio no poema (no fundo, sempre que este é proposto como arte poética). Com efeito, também aqui, o uso que os nossos poetas fazem da sugestão e do sentido conotativo da linguagem (ambos centrais nas poéticas chinesa e japonesa) saem normalmente prejudicados pela forma explícita com que abordam e nomeiam o tema, particularizando-o e definindo-o através de metáforas, imagens, palavras e palavras, que na perspectiva oriental seriam, antes de tudo, ruído.

### 3.4.3. Da circularidade do tempo à vida sem escopo

Um dos tópicos mais relevantes no domínio deste estudo parece-me ser, sem dúvida, a reflexão em torno das concepções de tempo. Ao comparar as duas estéticas – ocidental e oriental – sobre esta matéria, geralmente são propostas separações como a que encontramos no estudo comparativo de Armando Martins Janeira:

In the Western concept, time is divided and fragmented, and the content of each fragment is explored till it is exhausted: the individual existence has therefore a concrete value. In the Oriental concept, time is undivided, is part of the immutable rhythm of the cosmos, and belongs to an absolute sequence which embraces man and the universe in its cyclical repetition. The seasons of the year are an aspect of this principle of eternal cyclical renovation, and the renewing of the generations is only a part of the cyclical renovation of the universe: the individual here has no concrete value, passes unnoticed in the great cosmic process.

(1970: 64-65)

Os poetas portugueses leitores de orientes parecem reconhecer o peso deste aspecto no seio da estética oriental: a circularidade do tempo é já uma das temáticas privilegiadas, por exemplo, no haiku de Luísa Freire. Destaco algumas composições:

Já nascem as folhas  
que o tempo pinta de verde.  
Quantas primaveras?

Neva na cabeça  
que teve em si o verão.  
Sempre chega o frio.



Jardins no outono:

o que foi esplendor outrora,

o lixo de agora.

(2003: XX, XXIV, XXX)

A maior parte das reflexões comparativas próximas da de Martins Janeira assentam na concepção mais comum, amplamente divulgada, de que no Ocidente o tempo obedece a uma ordem mais linear<sup>58</sup>, a um *sentimento de linha recta*, onde os fenómenos podem ser compartimentados de forma a serem entendidos na sua singularidade; ao passo que no Oriente essa ordem assume um carácter circular, cíclico, o que faz com que a importância de um fenómeno só seja reconhecida através de um encaixe entre o velho e o novo. Giangiorgio Pasqualotto propõe uma distinção semelhante:

(...) mentre nella rappresentazione occidentale il modello dell'agire è sempre stato, per lo più, quello dell'operare *umano* caratterizzato da una tensione lineare, in quella orientale il modello è dato dall'attività della *natura* che si esplica in particolari *cicli* di tempo che si succedono sempre secondo un ordine *fisso*, ma – aspetto assai importante – con *modalità variabili* e – cosa ancora più importante – in modi tali da permettere ai singoli eventi di essere diversi uno dall'altro. In base a questo tipo di interpretazione della scansione temporale si ha, per esempio, l'idea che la

---

<sup>58</sup> Na verdade, mesmo no Ocidente, esta ideia de linearidade é recente: segundo Michel Foucault, coincidirá com o período romântico dos inícios de século XIX. Em «A idade da história» (um dos temas do sétimo capítulo d'*As Palavras e As Coisas*), Foucault explica que o espaço geral do saber, num dado momento, passa a ter em conta uma série de relações internas entre elementos, as quais, por sua vez, se começam a revelar descontínuas, ou seja, deixam de servir um plano de simultaneidades sem rupturas. Assim, os princípios organizadores desse espaço geral do saber passarão a ser a *Analogia* e a *Sucessão*: «Os últimos anos do século XVIII são rompidos por uma descontinuidade simétrica àquela que, no começo do século XVII, cindira o pensamento do Renascimento; então, as grandes figuras circulares onde se encerrava a similitude tinham-se deslocado e aberto para que o quadro das identidades pudesse desdobrar-se; e esse quadro agora vai por sua vez desfazer-se, alojando-se o saber num espaço novo. (...) Enquanto, no pensamento clássico, a sequência das cronologias não fazia mais que percorrer o espaço prévio e mais fundamental de um quadro que de antemão apresentava todas as suas possibilidades, doravante as semelhanças contemporâneas e observáveis simultaneamente no espaço não serão mais que as formas depositadas e fixadas de uma sucessão que procede de analogia em analogia. (...) A partir do século XIX, a História vai desenrolar numa série temporal as analogias que aproximam umas das outras as organizações distintas. (...) A História *dá lugar* às organizações analógicas, assim como a Ordem abria o caminho das identidades e das diferenças *sucessivas*.» (1966: 231-233; itálicos do autor).

primavera segue l'inverno in virtù di un ordine immutabile, ma che essa può variare – in estensione e in qualità – di anno in anno e, soprattutto, che ciascuna primavera produce ogni volta qualcosa di nuovo.

(Pasqualotto, 2001: 8; *itálicos do autor.*)

Numa leitura histórica – por exemplo, na definição de períodos literários – a perspectiva oriental não se ajusta, prossegue Pasqualotto, a termos como *tradição* ou *vanguarda*:

Questo perché essi presuppongono una particolare idea di storia e di tempo, articolata secondo una rappresentazione lineare, dove la *tradizione* è fatta appartenere solo al passato inteso unicamente come dimensione di ciò che è vecchio e superato, mentre l'avanguardia è intesa soltanto come dimensione che produce innovazione proprio in quanto reagisce alla tradizione. (...) Al contrario, in Oriente il manufatto umano da considerarsi come *opera perfetta* è sempre stato quello in cui innovazione e ripetizione, tradizione e sperimentazione riescono ad intrecciarsi e a bilanciarsi senza scompensi.

(*ibidem*: 7, 9; *itálicos do autor.*)

Se nos voltarmos para a evolução do pensamento estético chinês, a própria relação com os deuses é reveladora do despojamento em relação ao passado – a grande transformação a esse nível ocorreria com Confúcio, que colocou os rituais religiosos ao serviço dos homens e não dos deuses (cf. Zehou, 1994: 51s). O mesmo aconteceu, por exemplo, com a arquitectura, desde cedo construída à medida do homem (cf. *ibidem*: 68). Deste modo, as construções na China começariam a alienar-se das coisas transcendentais para se voltarem para a vida terrena. Como veremos adiante, isto influirá na própria ideia de *destino*, a qual impõe, segundo Martins Janeira, uma das mais fundas distinções entre o pensamento oriental e ocidental. No Ocidente, a problemática do destino seria cultivada desde a antiguidade clássica por dois géneros maiores: a *épica* e a *tragédia*. A presença dos deuses visava não apenas elevar a superioridade dos géneros, mas também sublinhar a estreita ligação entre a vida do homem e toda uma série de desígnios pré-ditados.

De facto, a lógica não linear do tempo, que associamos ao Extremo Oriente, impõe três mudanças essenciais em relação ao entendimento rectilíneo do mesmo – por um lado, como explica ainda Giangiorgio Pasqualotto, a ideia de causalidade é substituída pela ideia de *condição concomitante* (segundo a qual cada fenómeno apresenta várias causas e cada uma delas, por sua vez, é o resultado de outras causas); por outro, a ideia de sucessão é substituída pela ideia de *simultaneidade* (o que implica que vários fenómenos podem ocorrer ao mesmo tempo); por último, esta lógica favorece uma visão *panorâmica* (e não prospectiva) da realidade, como um todo, o que descarta logo à partida a observação separada de cada um dos elementos que compõem essa mesma realidade (cf. *ibidem*: 131s). A implementação desta simultaneidade, desta condição concomitante entre os eventos e desta visão panorâmica da realidade são legíveis também na estrutura dos próprios poemas. Sobretudo na poética do haiku podemos dar conta da notável concentração temporal de vários momentos num só – mais uma vez, a mais famosa composição de Bashô representa um bom exemplo:

O velho tanque –

Uma rã mergulha,

Barulho de água.<sup>59</sup>

O adjetivo “velho”, que confere a toda a cena a qualidade *sabi*, remete para um tempo passado, ao passo que o “mergulho” introduz já o tempo presente, e o “barulho” na água, um presente um pouco desfasado já em relação ao primeiro (cf. *ibidem*: 139s). No entanto, como procurei explicitar anteriormente, se nos voltarmos para a poesia portuguesa é difícil crer que esta tenha procurado, conscientemente, ser fiel à austeridade formal do haiku clássico ao nível a que se encontram preceitos técnicos como a concentração temporal. Os escassos exemplos que poderíamos apontar traduziriam sugestões com pouco fundamento. A meu ver, nos autores portugueses, a recuperação das poéticas do Extremo Oriente constitui sobretudo uma visitação de temáticas alheias à nossa tradição literária e de aspectos ideológicos (podemos até dizer *espirituais*) de uma

---

<sup>59</sup> Tradução de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, inserida na colectânea *Uma Rã que Salta* (AA. VV., 1995: 60).

religiosidade distante, assumindo por isso, nestes textos que temos vindo a analisar, um tom quase interrogativo, experimental em relação à tradição.

Ora, um dos temas centrais das artes ligadas ao zen é o conceito de *vida sem escopo*, sem *finalidade* (cf. Watts, 1957: 194) – segundo este conceito, o que a arte exprime é o estado interior do artista, não o tempo em que se inscreve a sua obra ou o sentido em que se precipita a sua vida. No caso da poesia, a expressividade de uma composição passa a medir-se, então, a partir da sua capacidade de “não dizer nada”, isto é, de não propor fantasias, nem acrescentar comentários sobre a vida (cf. *ibidem*: 195). A ideia de que o mundo não se move no sentido de alcançar metas cruza-se com uma linha temática a que os nossos poetas não ficariam indiferentes e que se reflecte sobretudo num *elogio do sossego*, da *serenidade*, de um *tempo sem tempo*. Ideia que, bem ao gosto oriental, constitui uma aceitação espontânea e anti-metafísica da realidade – como a que se lê no haiku de Luísa Freire: «Pensar o real / é não ver a realidade. / O saber não sabe!» (2003: XXXVI); ou num dos poemas onde Casimiro de Brito propõe uma interpretação do princípio taoista da *não-acção*:

### NÃO FAÇAS NADA

Espera um pouco: não faças nada o silêncio

Decompõe as ondas desse país solar ondas

De silêncio negado multiplicado escuta

Um pouco: Ouve o sangue da luz a luz que circula

Na matéria vulnerável do teu corpo: Espera

Um pouco: O deus que não tenho não é um objecto

Insensível e pouco inteligível

Como o deus desenhado pelos teólogos: Ouve

As tuas árvores as mãos que tecem e destecem

As rugas do mar a trémula violência

De cada acto: O que te peço é que não faças nada

A não ser o silêncio: Espera um pouco.

(2002: 66)

No Japão e na China, a própria caligrafia enquanto técnica, ao distinguir desde logo dois tempos complexos e distintos – a preparação e a execução – exigia do calígrafo uma entrega e uma morosidade imprevisíveis. Por sua vez, o poeta (e todo o artista) procurava expressar-se exclusivamente em relação aos estímulos do meio envolvente ou em relação aos seus instintos mais primários, totalmente alheio às próprias emoções. O seu gesto criador seria indistinto do gesto criador da natureza em si. Assim, concorre para o princípio de *vida sem escopo* a encenação de uma certa morosidade no cumprimento da obra (ou, simplesmente, no modo de fruir as acções quotidianas): o tempo da arte é um tempo “sem pressa”, um tempo arrastado, preguiçoso. O que o poeta faz, muitas vezes, é deixar marcas desse vagar na própria escrita:

Não conheço, não entendo nada –

Pétala no rio apenas

Entre cascas e detritos. Tal a criança

Acabada de nascer

Abro-me ao ar sem nada de nada

Saber: basta-me respirar,

Apodrecer.

(Brito, 2000b: 80)

São vários os textos da Antiguidade Clássica ocidental onde estes princípios encontram algumas afinidades. É o caso dos escritos de Epicuro ou de Sêneca (em particular a sua *De Brevitate Vitae*). Em ambos os autores o *presente* é, por excelência, um tempo de prazer divino. Esse privilégio concedido ao presente, por seu turno, comporta em si várias consequências: por um lado, a aceitação daquilo que se possui agora sem ter os olhos postos no futuro ou naquilo que não se possui; por outro, a desvalorização de remorsos e de arrependimentos em relação a acções passadas; por

último, a capacidade de tornar o presente “auto-suficiente”, menosprezando por completo sentimentos precários como a esperança ou a nostalgia – assim, o poeta aceita «O belo capital que (lhe) resta: estas mãos / Vazias; velas de um corpo que desliza / Entre as folhas do outono caídas no chão» (Brito, 2000b: 61).

Giangiorgio Pasqualotto explica como, para todos os efeitos, essa valorização do *presente* é em tudo semelhante à oriental (particularmente no que respeita à ideologia do Budismo Zen):

Sia per Seneca che per Epicuro questa serenità è raggiungibile proprio se si ha e si coltiva la capacità di concentrarsi sul presente, di conferire ad esso un senso pieno, senza bisogno di andarlo a trovare fuori di esso, nel passato o nel futuro: se si è capaci, insomma, di esperire il presente come *entelès*, come qualcosa che ha il proprio fine e il proprio significato in se stesso.

(Pasqualotto, 2003: 156)

Todavia, as passagens que no *Tao Te King* assentam na defesa do não-agir, na atenuação do desejo, na ausência de metas e de objectivos pessoais tornam-se por vezes contraditórias em relação às propostas de fruição de Séneca. Séneca propõe que o indivíduo não se abandone à preguiça – que, no fundo, cumpra saudavelmente com o seu tempo – e oriente a vida segundo os seus desejos mais fundos, perseguindo velozmente os seus objectivos. Trata-se de um ideal que compromete o indivíduo com a ideia de finalidade, de *destino* de vida<sup>60</sup>, contrariando claramente o que Lao-zi defende no versículo 37: «Simplicidade indefinível não é senão / Erradicação dos desejos / A erradicação dos desejos / conduz à quietação / E assim, tranquilamente / O mundo encontra o seu equilíbrio» (Lao-zi, 1998: 117).

De acordo com Armando Martins Janeira, o princípio de *vida sem escopo* advém, em larga medida, do facto de as culturas do Extremo Oriente serem perfeitamente alheias ao conceito de *destino* e revelarem, ao mesmo tempo, grandes dissimilaridades em relação ao Ocidente no que toca à *experiência do sofrimento*:

---

<sup>60</sup> Séneca expressa claramente o seu apelo: «Agora, enquanto o sangue está quente, enquanto temos vigor para metas melhores se deve ir» (Séneca, 1993: 95). Tradução minha a partir da versão italiana de Alfonso Traina.

Suffering is inevitable and there are misfortunes for which there is no consolation, like the death of a son. This idea is common to Christianity and to Buddhism, to Western and to Eastern thought. But hence they separate: while the latter accepts passively suffering, the former makes every effort to transcend it. In the Western thought and experience suffering is a probation of the great qualities of man and through it man can elevate himself unto higher levels of humanity.

(Janeira, 1969: 32-33)

Isto conduz-nos a uma das teses que se destaca do estudo comparativo de Janeira: a ausência daquilo que o autor define como «the epic and the tragic sense of life» no seio do pensamento estético japonês.

Antes de chegarmos à ideia de *destino*, podemos separar três tipos de atitude possíveis perante a vida: a primeira, que se pauta pela supressão dos desejos, próxima do pensamento indiano; a segunda, que procura a satisfação dos próprios desejos e que remete para uma concepção ocidental, cuja origem remonta à matriz grega; e a terceira, que se baseia na moderação dos desejos e que está directamente ligada ao pensamento chinês e japonês (cf. *ibidem*: 8). Com efeito, a terceira atitude torna-se incompatível com uma visão épica da vida humana, porque uma vida sem escopo, sem finalidade, anula a necessidade de exaltar no homem a sua natureza heróica ou a procura por uma verdade maior. Mas não só: também a tragédia, que reflecte essencialmente o conflito entre o homem e o seu destino, se mostra alheia aos padrões orientais. Se o conceito de destino é estranho ao pensamento oriental – isto é, se a vida não é definida por uma finalidade última ou por um desígnio pré-estabelecido – não existe razão para o indivíduo sofrer ou se rebelar contra o curso natural e espontâneo da sua existência. A perspectiva oriental, fundada no seio da própria literatura, parte sobretudo de uma *educação para a harmonia* entre o homem e o universo:

The ideal of serenity of mind, of composure and restraint in action has opened the way to quiet contentment and spiritual peace. Wisdom has taught man to be superior to the sufferings and horrors of life. Literature, for

many centuries, has been impregnated with this wisdom – more preoccupied with ideals of serenity and conservation of values, avoiding the conflicts which originate the crisis of the soul and consequent destruction of values.

(*ibidem*: 35)

Martins Janeira acrescenta ainda que foi através da aceitação da transitoriedade da vida e da instabilidade do mundo que a literatura japonesa encontrou a sua fonte de humanismo, expresso sobretudo por um sentimento de compaixão perante todos os seres vivos (cf. *ibidem*: 39). As imagens ligadas à passagem do tempo e à circularidade das estações, trazendo mortes e renascimentos sucessivos, conferiram à literatura um travo de tristeza, de melancolia; esse travo, porém, pela subtilidade com que se exprime, é tido como um factor benigno e está longe de reforçar os pesares despertados pelos textos ocidentais:

Sadness of human beings (*sabi*), sadness of things (*mono no aware*) is a kind of cosmic solidarity, flowing in a profound emotion, but generally declared in words which suggest restrained feelings, timorous of falling into sentimentality. Pathos therefore is not grief, misery or despair – it is gentle, calm, passive and refined. Refinement is the main characteristic of Japanese beauty.

(*ibidem*: 40)

Para aproximar a poesia portuguesa da estética oriental no que respeita à ideia de tempo, a primeira leitura que pretendo apresentar prende-se exactamente com o binómio *permanência e transitoriedade*. Desde as suas raízes clássicas, o pensamento ocidental raramente se libertou do desejo de alcançar a perenidade das coisas, a sua beleza e brilho imutáveis. Por sua vez, o que subsiste no Oriente desde o mesmo período é uma aceitação pacífica da relatividade do tempo ou da *impermanência como natureza das coisas* (cf. Hearn, 1894b: 131). De facto, esta é a ideia que prevalece na arte e no gosto estético oriental; de acordo com ela, as coisas valem não pela sua constância, pelo seu aspecto intacto, mas pelo seu desaparecimento, pela sua instabilidade, pela sua transformação.



Explica Mafalda Blanc, na *Metafísica do Tempo*, que a consciência da temporalidade teve origem precisamente na «percepção do movimento, entendido não apenas como deslocação de lugar, mas ainda e sobretudo como mudança ou alteração, a que está sujeita toda a realidade natural, física ou biológica» (1999: 122). Da observação de certos ritmos – que incluíam a alternância cíclica das estações, dos dias e das noites e a percepção das mutações físicas a que todo o ser vivo está sujeito desde o nascimento até à morte – decorreu, naturalmente, a assunção da transitoriedade e da precariedade da existência. Aquilo que encontraremos nos escritos de Lao-zi (mas também de Heraclito, na Grécia) será já, como Mafalda Blanc acrescenta, um entendimento da natureza no seu conjunto «como devir, alternância cíclica de contrários, um ser que é no modo do não-ser, quer porque já foi, quer porque ainda não é tudo o que pode ser, só sucessivamente o realizando, na brevidade do instante passageiro, para logo deixar de o ser» (*Idem*).

É desta concepção estética (da frágil e transitória beleza da matéria) que nasce o culto pelos aspectos da vida que sugerem o *passar*; culto que encontra nas estações do ano o seu compasso ideal (cf. Pasqualotto, 2001: 60). Tal fascínio não seria de todo excluído das temáticas ocidentais – aqui, o tema do renovamento cíclico da natureza propôs sobretudo um contraste com o tema da mortalidade humana e da susceptibilidade do indivíduo ante o pulsar do tempo. Esta é também, como sabemos, uma das problemáticas mais visitadas pelo humanismo renascentista (concretizada por exemplo, do lado de cá, no emblemático «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» de Luís de Camões, um dos mais visitados a propósito do tema). Em pleno século XX, os poetas leitores de orientes não fazem menos do que cantar essa «breve permanência / Que por entre o som limpo da pedra / Enigmaticamente corre», esse regresso «À mãe de todas as coisas: as águas que passam» (Brito, 2000b: 60). Em Casimiro de Brito, a experiência humana na sua totalidade indivisa (cf. Rosa, 1987: 136) – sem apontar eixos nem limites entre a vida, os elementos cósmicos, o vazio e a morte – torna-se objecto central ao nível estético. A morte não se apresenta como uma evocação clássica de *Thanatos* e de pulsões negativas, ela é «a grande regeneradora universal: figura maternal que acolhe o poeta e que o poeta acolhe, a morte tornou-se aqui uma possibilidade ontológica, ou seja, uma possibilidade de adesão total ao mundo. Sem ela o poema não poderia autoconstituir-se nem constituir os nexos entre os extremos opostos do universo» (*ibidem*: 138s). Em *Arte Pobre*, obra que compila cinco livros do autor, a interrogação da morte não põe em causa a leveza do dizer; o poema é quase sempre um lugar de redenção, um sopro indistinto que

liga a claridade e a obscuridade inerentes a todos os seres. Encontramos por isso, nesta obra, mais um testemunho das visitas incansáveis ao *Tao Te King*:

Talvez não sintas o olhar que te envolve  
e desce lentamente  
como se fosse uma folha de cerejeira  
indicando o caminho. Talvez não vejas  
a erosão do corpo quando observas  
as hastes do sol no dorso  
da montanha. Talvez a morte  
seja apenas um rio  
desenhado por um louco.  
(Brito, 2000a: 47)

O amor à morte – *a morte do corpo enquanto condição da ressurreição do corpo* (cf. Rosa, 1987: 137) – traduz com fidelidade a ascese pelo vazio proposta por Lao-zi:

Amo em ti o medo  
de morrer, folha  
que vai caindo  
no meu olhar; entre a luz  
e o pó  
o pó e a cal  
da minha morte. Nua  
e acolhida  
à sombra da árvore que passa.  
(Brito, 2000a: 93)

Porém, existem outras obras onde o poeta não deixa de manifestar um certo desânimo na aceitação do curso transitório da vida humana – nestes casos, o tom afasta-se bastante daquele que encontramos nos orientais; o tópico do abandono aos desígnios naturais da morte e do envelhecimento obtém do poeta uma participação menos pacífica:

Pesam-me os ossos a luz vai cair  
E não sei quem sou se a voz da tribo  
Ou água transitória.  
Afogado no pálido fogo  
Retiro algumas palavras  
E pouco mais: animais de som contaminados  
Pela dor do mundo; aves demasiado leves  
Para serem mortas. A noite  
Vai nascer e não sei onde se ouvem as vozes  
Que foram trocadas pelo silêncio. Escuto  
A terra na luz caída  
E pouco mais: Não há outro fogo outra via  
Nas hastes cansadas do entardecer.  
(2000b: 90)

Diríamos então que a distinção fundamental a apontar no tratamento desta problemática entre Ocidente e Oriente é, pois, uma questão de *perspectiva*: «A *transitoriedade da beleza* é um topos no Ocidente, pelo menos desde Horácio; no Japão é a *beleza do transitório* que é a essência tanto da poesia como da pintura» (Reckert, 1993: 240). Na poética do haiku apercebemo-nos facilmente da centralidade deste aspecto, sobretudo pela atenção dos poetas a detalhes mínimos das escansões temporais, atenção essa que estará na origem da quantidade elevada de palavras correspondentes às *kigo*

japonesas (as *palavras sazonais* a que já fizemos referência). A língua japonesa possui cerca de cinco mil *kigo*, palavras que dão conta de diferenças qualitativas – ainda que ínfimas – das características naturais e climáticas que definem a estação em causa (a neve, a chuva, a cerejeira, a andorinha, entre inúmeras outras). Entre os poetas portugueses que visitaram o cânone, existe a notória tentação de alargar o leque de referentes sazonais através do seu pendor sugestivo, visível não só ao nível substantival, mas nos próprios verbos. Assim, se nos reportarmos, por exemplo, às composições de Luísa Freire, podemos atribuir às palavras abaixo sublinhadas uma função semelhante às *kigo* (alusivas, respectivamente, à Primavera, ao Inverno, ao Verão e ao Outono). Mas existem detalhes menos curados. Ainda que a função original das *kigo* seja substituir essa nomeação por apontamentos alusivos, na maior parte dos casos os poetas portugueses não dispensam a nomeação da estação em si:

**Chove** sem parar.

O inverno trouxe o **frio**

ao calor da casa.

O verão **lateja**

nas casas **brancas** ao **sol**:

coração de **agosto**.

(2003: XXVII, XXXIII; sublinhados meus.)

Neste particular, as composições portuguesas afastam-se de moldes estéticos fundamentais no seio da escrita oriental (os mesmos que François Jullien expõe, partindo do paradigma chinês). Assim, uma das conclusões a retirar da abordagem do tempo no haiku português poderá ser a sua dificuldade em operar por sugestão, em dar privilégio ao modo indirecto para exprimir a temporalidade. Segundo Jullien, a poesia chinesa clássica (à semelhança daquilo que encontramos quase sempre no haiku japonês) pauta-se por um tipo de comunicação indirecta, por um *evitar dizer* (cf. Jullien, 1995: 163). A escrita está sobretudo ao serviço de uma arte de leitura e as próprias referências temporais ficam

abrangidas pela subtileza de todo esse discurso, propulsor de uma enorme originalidade no que respeita à produção do sentido (cf. *ibidem*: 32). Com efeito, a inclusão do tema sazonal no haiku japonês constitui, antes do mais, um elemento de apreensão intuitiva.

Se nos debruçarmos sobre a inserção da realidade contemporânea (em particular, a portuguesa) no haiku, é importante salientar que, por vezes, é a partir dos indícios temporais que essa mesma realidade é introduzida. Retiro ainda dois exemplos de *Imagens Orientais Imagens Acidentais*:

Manhã de domingo –

o silêncio ajoelhado

ante a voz dos sinos.

A chuva e o vento

fustigando gabardinas –

sombras (co)moventes.

(Freire, 2003: XV, XLII)

Isto leva-nos a concluir, também aqui, que o haiku português não busca uma contemplação alienada do mundo, ou um elogio do exótico com a mera apropriação de tropos e fórmulas dos originais japoneses que, com facilidade, resultariam artificiais. Quando encontramos em Yvette Centeno –

Fim de tarde, os pardais:

canto abafado

pelo rodar dos carros

(1998: 46)

– o que lemos é uma certa desarmonia provocada pelo meio envolvente; pouco importa se esse meio corresponde a um arrozal japonês em pleno século XVII, ou a uma cidade europeia do século XX, como é o caso. Significa que, também aqui, o haiku é resultado do contexto espaço-temporal em que o poeta se insere, e não exploração do exótico ou a sua transposição literal.

Não podemos esquecer que toda a poesia do Extremo Oriente estabelece com o tempo e com o espaço um contrato de objectividade. Com o aprofundamento das minhas leituras, tive ocasião de notar que a própria poesia chinesa – cujas obras clássicas não apresentam necessariamente as afinidades ao Budismo Zen que tenho descrito até aqui – manifesta um compromisso com o tempo e o lugar da escrita que prima por relativa exactidão nas referências, ou nas *alusões que sugerem* esse tempo e esse lugar, sem ser contudo um compromisso de pendor descritivo.

Stephen Owen, na sua obra *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World*, estabelece uma comparação deste tipo de referências. Partindo de um poema oriental e de um poema ocidental, coloca lado a lado Tu Fu e Wordsworth; estas observações merecem, contudo, algumas reservas, nomeadamente quando Owen alega que as referências temporais ou espaciais no poema de Wordsworth não são cruciais para a significação do poema:

Tu Fu's words might be a special kind of diary entry, differing from common diary in their intensity and immediacy, in their presentation of an experience as occurring at that very moment. Like diary, the poem promises a record of historical experience: the exact time, the exact place, the same conjunction of circumstances may be lost beyond recovery, but the reader trust their historical reality and depends upon it. The greatness of the poem emerges not through poetic invention but through the happy chance of this poet meeting this moment and this scene. (...) Wordsworth's title precisely locates the time and place. (...) But even the most passionate antiquarian will know that this interest in circumstance is not essential to the poem. It does not matter whether Wordsworth saw the scene, vaguely remembered it, or constructed it from his imagination. (...) That significance is elusive, its fullness eternally out of reach, as open as the city itself. We can try to lock

up that elusive significance in a hundred ways (...). The ways in which we name the poems significance may be gross or fine, certainly true or hardly likely; the text points to a plenitude of potential significance, but it does not point to London, at Dawn, September 3, 1802.

(1985: 13-14)

Ora, o que julgo importante reter é que uma leitura da experiência poética enquanto experiência real e circunscrita vem pôr em jogo, mais uma vez, o conceito aristotélico de *mimesis* (onde a realidade é reinventada para satisfazer a intenção “morigeradora” de fundo) e, com isto, a aprovação do *fingimento poético* passa a ser totalmente recusada: «It is only a fiction – this lyric “I” which pretends to report what it perceives. The reader assumes that the poet’s historical “I” makes use of the lyric “I”, and that his visions, real or pretended, become poetry only for the sake of some other ends» (*ibidem*: 14-15).

Para os orientais, como já vimos, a escrita poética não se atém à transmissão de doutrinas; ela mantém-se fiel à natureza, ou seja, reflecte harmonia, é o ponto cordial entre o poeta e os elementos físicos à sua volta. Para que essa harmonia seja percebida, é necessário que o tempo do poema e o tempo da escrita sejam correlativos, sem recurso a dizer *o que não está lá* (na cena observada pelo poeta). Estes preceitos tornam-se ainda mais claros quando falamos de haiku – que, conforme sublinhámos inúmeras vezes, prima por uma correspondência absoluta entre o poeta (que conserva a mente e o corpo vazios para o bom trabalho dos sentidos) e natureza real (que é observada e absorvida): «such correspondence (...) will enable him to realize fully the quality of the scene before him and – simply – enable him to create poetry» (Yasuda, 1957: 154).

Outra reflexão interessante a retirar da aproximação da poesia ocidental à poesia do Extremo Oriente é o facto de a contemplação dos tempos da natureza (por comparação aos tempos do homem) quase nunca corresponder, nos orientais, a uma resistência à passagem do tempo. O tema de um poema clássico chinês ou japonês dificilmente partirá do desejo de que tudo permaneça imutável – esta seria uma concepção absolutamente perversa, intolerável de acordo com os seus padrões estéticos.

Entre os poetas portugueses contemporâneos que fazem voo raso sobre estes preceitos parece existir predilecção, em termos da distribuição sazonal, pelo Outono e pelo Verão enquanto reveladores de *estados de alma* mais disfóricos ou mais

celebrativos, respectivamente. Na obra de Eugénio de Andrade, a centralidade do tempo, concedida pela dinâmica das estações, é incontornável. Porém, os referentes simbólicos que podemos atribuir a cada uma delas são profundamente ocidentais: o Verão é o tempo da plenitude e da pujança juvenil – «a infância / é cúmplice do verão» (1988: 28) – ao passo que o Outono remete já para um tempo melancólico e de declínio. A obra *O Outro Nome da Terra* oferece interessantes exemplos desta dicotomia:

## OUTONO

O outono vem vindo, chegam melancolias,  
cavam fundo no corpo,  
instalam-se nas fendas; às vezes  
por aí ficam com a chuva  
apodrecendo;  
ou então deixam marcas, as putas,  
difíceis de apagar, de tão negras,  
duras.

(1988: 52)

Com efeito, esta abordagem das estações (em termos que podemos designar “qualitativos” ou “segregativos”) afasta-se bastante da oriental – e talvez seja aqui que a distinção de Reckert, a propósito da *transitoriedade da beleza* ou da *beleza do transitório*, melhor se aplique. Na poesia japonesa, por exemplo, a contemplação de uma paisagem outonal não é obrigatoriamente um factor de inibição, de melancolia ou de angústia, nem exprime uma ideia de decadência ou de extinção. Para o poeta japonês, o Outono será, antes de mais, um *tempo de passagem* e não remete forçosamente para um sentimento de perda, de declínio ou de conclusão. Na verdade, a contemplação dos tempos da natureza é, para a arte japonesa, o tema libertador por excelência – antes de mais, a contemplação representa uma cura para os estados de alma mais frágeis. Observando a *transitoriedade* da natureza, o homem poderá compreender melhor que



qualquer tentativa de revolta contra ela se revela inútil e que inútil é também o sofrimento que tal revolta produz (cf. Pasqualotto, 2001: 137).

Quando vamos ao encontro de obras portuguesas no domínio do haiku, o tratamento dado às estações assume contornos mais próximos do cânone japonês, uma vez que a sua especificidade exigiu de quase todos os poetas uma reelaboração instruída. Ainda assim, nos trabalhos de Yvette Centeno e de Luísa Freire, as conotações sazonais reflectem a tradição ocidental que acabámos de descrever – o Outono aparece, por exemplo, a sugerir um tempo de saudade, e o Inverno um tempo de desencanto e tristeza:

Outono:

melancolias

pesadas.

(Centeno, 1998: 50)

Piar outonal.

Arrepio em contra-pena –

saudade no bico.

Chuva na janela:

gotas, cristais ou lágrimas

do dia que chora.

Nas ruas de inverno,

o vento é varredor –

ilusões aos montes!

(Freire, 2003: LV, XXI, XLIII)

Como tive ocasião de descrever anteriormente, um dos princípios estéticos centrais da arte japonesa é o *sabi*, através do qual se dá ênfase às marcas do tempo vivido. Giangiorgio Pasqualotto refere que este mesmo princípio pode remeter para três acepções diferentes: simplicidade, sensação de “vivido” e espontaneidade ou “natureza própria”, isto é, a beleza da matéria é apreciada apenas através do seu carácter rudimentar, do seu “estar em bruto” (cf. *ibidem*: 61). Assim, como explicitiei atrás (quando dei conta de um *elogio do pouco* na poesia portuguesa contemporânea muito próximo deste tipo de conceitos), é fundamental ter presente que, no que respeita à abordagem do tempo em relação aos objectos e aos eventos que se movem no espaço, os ideais de beleza clássicos, no Extremo Oriente, têm pouco a ver com completude e perfeição. As imagens são idealmente belas quando permanecem inacabadas, esfumadas – é assim que, quando falamos dos efeitos do tempo, ao princípio estético *sabi* devemos juntar necessariamente o princípio *yugen* (de que falámos também): aquele que envolve as imagens numa “névoa” deliberada e as mantém sempre pouco definidas, misteriosas.

A partir da leitura que a poesia faz da *transitoriedade* do que é humano, nasce um outro tema nutrido de perspectivas análogas às que temos descrito: refiro-me ao tema da morte. Para o Zen, a extinção do conflito entre a vida e a morte (e, conseqüentemente, da angústia que os seus múltiplos questionamentos comportam) não se opera através de um abandono aos desígnios da finitude, mas antes através de uma *transcendência desse abandono*: «Dans l’“abandonnement”, la vie et la mort sont indifférentes. Selon l’enseignement du Zen, le temps est considéré comme immanence, la fonction mentale étant orientée derrière la vacuité de l’être humain...» (Hasumi, 1973: 185). Os poemas Zen sobre a morte têm uma longa tradição e constituem na sua maioria reflexões para uma aceitação e para a verdadeira transcendência do *abandono*. Aqui fica um dos exemplos citados por Lucien Stryk, da autoria de Daie-Soko, incluído na “Introdução” de *The Penguin Book of Zen Poetry*:

Life’s as we  
Find it – death too.  
A parting poem?  
Why insist?  
(1981: 17)

A devoção ao *momento presente* tem profundos reflexos no que respeita à interpretação da morte pelos poetas: a desvalorização do futuro apazigua as ânsias e o desinteresse pelo que já passou enfraquece o tom nostálgico. Na obra de Casimiro de Brito, deparamo-nos com inúmeras composições<sup>61</sup> que oscilam entre a angústia da finitude e, ao mesmo tempo, a ideia de *transcendência* (que é, no fundo, a superação da morte), como acontece no seguinte poema:

### ÁRVORE

Um dia

Deixei de caminhar

Abandonei a ilusão do poder

Sentei-me debaixo duma árvore

E vi a mão que segurou o tempo e as nuvens

Agarrar-se a si própria

A mão seca e cheia de memórias

Da morte

Um dia

E passaram luas e voaram estações

Acordei

Acordei e vi a água correr através

Do meu punho fechado.

(2002: 38)

---

<sup>61</sup> Ver, a este propósito, mais alguns poemas de *Na Via do Mestre*, pp. 73-76.

Como sabemos, as filosofias taoista e confucionista desmistificam as questões em volta da fruição das emoções, prevalecendo sempre a sua livre expressão: isto terá consequências preciosas no que toca, mais uma vez, à ideia de *destino* e à sólida separação entre a vida e a morte. Ainda assim, entre os autores portugueses estas ideias não são, em todos os casos, pacíficas. Nas obras de haiku de Yvette Centeno e Luísa Freire, embora tais ideias constituam a base temática de muitas composições, não parece existir uma propensão real para as subscrever:

Rasgando papéis,  
pensa-se em olhos futuros;  
prepara-se a morte.

Ao fiel relógio  
perguntamos o presente:  
«Passou, quando olhaste!»  
(Freire, 2003: XXX, XXXVII)

Corre desenfreado,  
a sua meta é  
a morte.

Impaciente,  
não acelera a vida  
mas a morte.

O destino,  
essa flor que se abre,

raiz plantada no ar.

(Centeno, 1998: 55, 56, 76)

A passagem do tempo e a iminência da morte continuam a ser aqui o motor de uma certa angústia – ou seja, as autoras observam as feridas existenciais não para se libertarem por meio dessa contemplação, mas para tomar uma posição interrogante, quase insurrecta em relação ao futuro e à passagem do tempo.

Se nos aproximamos da estética oriental em termos mais “práticos” (entenda-se: a prática da escrita em si, a oficina poética), notamos que o carácter cíclico do tempo traduz-se também no *exercício da repetição* e da *memória*, enquanto revisitação de obras e aperfeiçoamento de modelos. Como já foi dito, a experiência do tempo seria dominada desde os primórdios pela ideia de ritmo e, sobretudo, pela ideia de recorrência. A revisitação dos textos pelos poetas e o aperfeiçoamento dos objectos pelos artistas estabelecem assim um forte paralelo com a própria existência, na medida em que, no seio do pensamento oriental, o carácter cíclico da natureza não é entendido em termos absolutos, mas com uma assunção das mutações a que as coisas estão sujeitas (cf. Pasqualotto, 2001: 131). Mais uma vez, justifica-se aqui uma referência à estética do inacabado que, como vimos, produz também alguns efeitos ao nível da linguagem e mesmo ao nível daquilo que ocorre designar por *oficina poética*. Em *Na Via do Mestre* encontramos duas composições dignas de uma análise deste tipo. É o caso da seguinte:

35

Falam pouco / hesitam / aproximam-se

Da boca essencial – essa que não possui

Semente nem continente, essa que não sabe

Onde começa a música onde se acumula

O silêncio. Falam pouco

Os que vêm na transparência do vento

A sua mutação; os que provaram o vinho

E captaram  
O seu perfume.

35, *outra*

Falam pouco / hesitam / aproximam-se  
Da boca essencial – essa que não possui  
Semente nem continente, essa que não sabe  
Onde começa a música onde se acumula  
O silêncio. Falam pouco  
Os que vêm na transparência do vento  
A sua mutação; os que provaram o vinho  
E captaram (também eu hesito e me recolho)  
O perfume das águas e o seu casamento  
Com o fermento misterioso da terra.  
(2000: 43)<sup>62</sup>

Uma composição deste tipo leva-nos a um entendimento mais flexível do labor poético – o poema apresenta-se como uma espiral de hipóteses: um objecto inacabado que aceita reformulações, que se experimenta. Também o poeta adopta uma perspectiva mais *artesanal*, se quisermos, em relação à sua própria criação, perspectiva essa que desvincula o texto da ideia de plenitude e de perfeição absolutas, bem como da preexistência de um fim último, singular, para a matéria da escrita.

O conceito de *eterno retorno* adquire também uma importância notável (conceito que, na verdade, é transversal à dinâmica taoista do Vazio). Segundo a doutrina taoista, o *retorno* não é encarado como algo que, no curso do tempo, ocorre “depois” ou “no fim” do *caminho* – para todos os efeitos, o *retorno* é um constituinte do tempo e é simultâneo ao percurso em si. O Vazio integra o processo operando como elemento regulador,

---

<sup>62</sup> Ver na mesma obra outra composição deste tipo: p. 42.

mediador. Ou seja, segundo Cheng, através do movimento circular do Vazio, o sujeito e o Espaço original encontram uma ligação equilibrada:

Dans la mesure où le Temps vivant n'est autre qu'une actualisation de l'Espace vital, le Vide constitue une sorte de régulateur qui transforme chaque étape de la vie vécue en un espace animé par les souffles vitaux, condition indispensable pour préserver la chance d'une vraie plénitude.

(Cheng, 1979: 65)

É, no fundo, o Vazio Original que compõe todas as coisas que, de acordo com Cheng, garantirá uma relação harmoniosa entre elas na articulação Espaço-Tempo.

O *Livro das Quedas* é a obra onde Casimiro de Brito, embora de forma bem mais discreta, melhor consolida a sua ponte com o oriente, exactamente ao nível das reflexões que propõe sobre o tempo (não esqueçamos que é a temática da morte aquela que atravessa quase todos os poemas). Aqui, mais uma vez, a morte parece tocar o sujeito com ligeireza, pela convicção de que a vida não é mais do que *eterno retorno*:

Se dizem que parti, não é verdade;

se dizem que se morre, acabo de chegar.

(Brito, 2005: 120)

Nesta passagem continuamos a encontrar indícios de apego ao *Tao Te King*. No versículo 33, Lao-zi diz mais ou menos isto: «Quem fica no seu lugar tem longa vida / Quem morre sem desaparecer atinge a imortalidade» (1998: 45). Daqui podemos adivinhar algumas contradições: se o tempo de uma vida deve ser orientado para a não-acção, como pode o homem ser reconhecido após a sua morte pelas suas acções? Acontece que aquilo que encontramos no *Tao Te King* e nos poetas que o recuperam vai mais longe do que isso. A acção acontece também no espírito (pois, como vimos, para o Budismo Zen o corpo e a mente formam um todo absoluto), assim, quando o corpo não se move, existem “sombras” que viajam apesar dele:

(...) Sou um homem antigo  
e venho de muito longe, de matérias ondulantes  
e desejosas, vestígios num olhar onde se reflectem  
montanhas distantes.  
Ainda que me detenha no jardim  
contemplando as cerejeiras  
a sombra do meu corpo caminha sem mim  
de casa em casa,  
de feira em feira.  
(Brito, 2005: 121)

Esta ideia circular do tempo, de que todo o homem vem de longe e arrasta consigo raízes e vestígios de outras idades remotas, apresenta-se como um tema recorrente no poeta e é uma das chaves de acesso ao pensamento de Buda. Parece-me interessante salientar também a unidade temporal presente nestes poemas: trata-se de um tempo em suspensão, de um tempo sem tempo. Aquele que escreve está perfeitamente alienado das transformações políticas ou sociais operadas à sua volta, de tudo o que ultrapassa a sua intuição e o alcance dos seus olhos. Por isso mesmo, em relação à poesia oriental, é muitas vezes difícil tirar ilações sobre o contexto real em que um poeta escreve – pois o tempo do poema não acompanha nenhum outro.

Como explica ainda o professor Giangiorgio Pasqualotto, no seu estudo de estética comparada *East & West. Identità e dialogo interculturale*, a questão que o Budismo Zen propõe (em relação, por exemplo, a Séneca e a Epicuro) prende-se precisamente com o *carácter impermanente do presente* (cf. 2003: 160). Com efeito, a perspectiva oriental, em termos poéticos, não se limita apenas a uma aceitação do efémero: constitui essencialmente um trabalho sobre o *presente*, sobre o *instante*<sup>63</sup>. Uma vez que a palavra adere ao real em tempo real (no momento em que o real acontece), o

---

<sup>63</sup> Alan Watts confirma esta mesma ideia: «Quando a vida é vazia ao olharmos para o passado e alheia a objectivos ao olharmos para o futuro, o vazio é preenchido pelo presente, geralmente reduzido a um fio de cabelo, a um instante onde não existe tempo para que alguma coisa aconteça.» (Watts, 1957: 202).



*presente* será o altar do poeta. Do *corpus* que aqui analisamos, a obra *Na Via do Mestre* é a que se revela mais sensível ao tema:

A guerra dos homens não inibiu  
As cores do arco-íris: o mundo está pois  
No seu caminho no campo onde respiram  
Os insectos silenciosos da morte. Os homens  
Deslizam insaciáveis com o desejo  
Virado para o céu. O corpo está pois  
No bom caminho: a boca na terra  
De quem vive apenas  
Este momento.  
(Brito, 2000: 54)

Para o Budismo Zen, o tempo é o tempo do Ser – porque o Ser não existe fora do tempo (cf. Hasumi, 1973: 184) – e, em simultâneo, é uma forma de expressão imediata do Nada<sup>64</sup>:

Le passé étant rejeté n'est donc que quelque chose défini par le présent. Toutefois, passé et futur ne se retiennent pas dans le temps. Néanmoins, le futur n'est pas réalisé avec l'être. Le temps doit être dans le NEANT. Le futur pénètre dans le temps par la projection de l'être potentiel. Le présent, le futur n'appartiennent pas au temps. Lorsque nous saisissons le present, le future arrive et se détermine comme "maintenant"; le future est donc transcendance potentielle de l'être. Lorsque le future emplit le present dans le temps, le passé lui-même disparaît dans le NEANT. (*ibidem*: 187)

---

<sup>64</sup> Na *Élaboration philosophique de la pensée du zen*, Toshimitsu Hasumi expõe o seguinte: «L'enseignement du Zen, toujours selon la doctrine de DOGEN, est donc le temps discontinu, instantané, et dans l'instantanéité le temps laisse pénétrer l'être en tant qu'être dans le monde de l'affirmation absolue du NEANT.» (1973: 184).

Na obra *Le Temps et L'Autre*, Emmanuel Levinas apresenta uma interpretação análoga à oriental no que respeita à relação essencial entre *tempo* e *ser* – onde o presente é entendido como tempo privilegiado da identidade, da existência, da proliferação do *eu*:

Le présent part de soi, mieux encore, il *est* le départ de soi. Dans la trame infinie, sans commencement ni fin, de l'Exister, il est déchirure. Le présent déchire et renoue: il commence; il est le commencement meme. Il a un passé, mais sous forme de souvenir. Il a une histoire, mais il n'est pas l'histoire. (...) C'est précisément parce que le présent est une façon d'accomplir le "à partir de soi" qu'il est toujours évanescence. Si le présent durait, il aurait reçu son existence de quelque chose qui précède. Il aurait bénéficié d'un héritage. Or il est quelque chose qui vient de soi. On ne peut venir de soi autrement qu'en ne recevant rien du passé. L'évanescence serait donc la forme essentielle du commencement.

(Levinas, 1983: 32-33)

Também na obra *Nem senhor nem servo e outros poemas*, de Casimiro de Brito, encontramos versos que parecem dialogar com o mesmo princípio<sup>65</sup>. Por exemplo, quando a voz confirma justamente que «O caminho onde pousa o pé / Desaparece comigo» (2002: 12).

Percebemos, com um breve estudo das culturas do Extremo Oriente, que a devoção ao presente tem lugar em todas as artes ligadas ao Zen (é o caso do culto do chá, como explica inúmeras vezes Kakuzo Okakura no seu famoso livro). Porém, como a estética do Zen também explica, a divisão tripartida do tempo (em passado, presente e futuro) é legítima nos termos de uma verdade relativa, concertada (como forma de organizar o esquema quotidiano de vida), mas não existe enquanto verdade última, aquela

---

<sup>65</sup> Antes ainda de Casimiro de Brito, já a poética caeiriana levantava questões relevantes também a propósito disto, embora, como já vimos, não possamos estabelecer uma ponte consistente entre a obra de Alberto Caeiro e a fonte oriental: «O tamanho ou duração não têm importância nenhuma... / São apenas tamanho e duração... / O que importa é aquilo que dura e tem dimensão / (Se verdadeira dimensão é a realidade)... / Ser real é a cousa mais nobre do mundo» (Caeiro, 2001: 116).

que estende o conceito de *impermanência* a esses “três tempos”. Pasqualotto fornece esta explicação:

(...) infatti il passato esiste solo come flusso di ricordi nel presente; il futuro si dà solo come flusso di immaginazioni o speranze nel presente; ma il presente stesso si dispiega come flusso di istanti che non possono essere trattenuti. “Passato”, “presente”, “futuro” sono infatti puré denominazioni con cui gli uomini cercano di assicurare se stessi pensando che ad esse corrispondano delle realtà ben determinate.

(Pasqualotto, 2003: 156-157)

Com efeito, a poesia chinesa e japonesa – muito particularmente, a poética do haiku – constitui, como vimos, um verdadeiro hino ao vogar do tempo. Partindo do princípio de que a toda a arte ligada ao Zen é regida pelo *impulso único* (cf. Keimyung, 1999: 294), a estética do haiku nutre-se da espontaneidade e da disponibilidade sensorial do poeta. Alan W. Watts fala mesmo de um “despertar instantâneo”, mas é preciso ter em conta que este “instantâneo” tem pouco a ver com rapidez ou imediatez no fruir do tempo – antes, com uma libertação em relação ao tempo em si (cf. Watts, 1957: 212).

A palavra poética permite, no fundo, uma dilatação do tempo, mas o tempo da contemplação, sobretudo no caso do haiku, corresponde o mais possível a um *agora mínimo*, conceito que vai ao encontro daquilo que Mafalda Faria Blanc define como “presente simples” ou “simples momento”: «No presente simples do que acontece, a realidade está sempre no seu início, o mundo regressa ao seu princípio e começa de novo a ser, apresentando, na imediatez da aparência sem fundo da vida, uma face nova, um rosto que não existia» (Blanc, 1999: 195).

A ideia de instante que sustenta a experiência poética oriental traduz, essencialmente, uma concepção genésica do real, no sentido que o inaugura em contínuo, em gotículas breves e originais: «Indivisível e inextenso, o instante não é, na sua simplicidade, um elemento real ou actual do tempo – o qual comportaria sempre um mínimo de duração, extensão e composição –, mas um limite ideal da divisão do presente, um “ponto-fonte primitivo” e virtual, porém em estado de iminente sobrevivência (...)» (*Idem*: 207-208). Em boa parte das obras que temos vindo a analisar para este estudo –

nas que de facto colaboram para um ensaio estético de matriz oriental – podemos notar grandes afinidades com esse “limite ideal da divisão do presente”. É assim que o Zen propõe um “despertar para o instante” (cf. Watts, 1957: 212). Porque não existe outro tempo que o instante, o único átimo de tempo que constitui um presente verdadeiro. Passado e futuro são abstrações sem uma realidade concreta, ilusões efémeras; daí que a palavra poética tenda a ser naturalmente aplicada a esse “presente vivo”, ao “brotar do tempo”, isto é, adequada à consciência de um “eterno agora” que se governa essencialmente por um princípio de clareza no ouvir, no ver e de liberdade no respirar (cf. *ibidem*: 213).

Na estética associada ao Zen existe, de facto, uma vocação sensorial por parte do “artesão” para o descobrimento minucioso do espaço e dos elementos susceptíveis de serem arte. Ao lermos um haiku clássico (cientes, porém, de que o haiku clássico não foi necessariamente um veículo do Zen) diríamos que o real ali presente parece emergir intacto, afirmado em toda a sua pobreza, tal qual foi recebido: «Le *haiku* de dix-sept syllabes ne se prête pas à des descriptions de processus ou de pensées développées; il tend à se concentrer sur des impressions instantanées. (...) Pour ce faire, Bashô affina sa sensibilité et se concentra sur la force des impressions instantanées que les objets extérieurs lui fournissaient» (Kato, 1986a: 125-126). O que subsiste no haiku é o desejo de ver regressar o instante observado e a possibilidade de o redizer (cf. Klébaner, 1983: 112).

Mas na poesia portuguesa contemporânea, não reconhecemos o “despertar para o instante” apenas nesta forma poética. Na poesia de Ramos Rosa estabelece-se o mesmo pacto de fidelidade com os sentidos, veículos abertos à matéria aberta. O “Aberto”, segundo a leitura de Paula Cristina Costa, concretiza-se precisamente através dessa “relação pura” com o mundo, que faz com que o homem consiga «estar *dans le monde*, tal como o animal e planta, e não *devant lui*» (Costa, 2005: 343). Esta atitude encontra reflexos na doutrina do Zen: apesar de centrada na contemplação, conforme dissemos, aqui o discípulo “não olha para um dado objecto”, mas “olha como o objecto” (cf. Stryk, 1977: 23).

Sob o signo das sensações abre-se, pois, uma particular dependência do olhar – «olhar / para ver sem olhar», um «respirar pelos olhos» (Rosa, 1990: 130) – que confirma, no fundo, uma contemplação *anti-metafísica* (quase caeiriana), que «exprime apenas o que na *linguagem* é referência ao mundo» (Guimarães, 1989: 49; *itálico* do

autor). A palavra está nua quando encarna o real, e continua nua quando ele a atravessa: extingue-se o conflito entre o mutável e o exprimível, daí que reconheçamos na obra de Ramos Rosa uma corrida de fundo sobre a permeabilidade das palavras, com o intuito de as desvincular do seu peso hereditário, do horizonte de expectativas que as detêm, para assim apontarem em todas as direcções.

Dessa disponibilidade do olhar, desse encontro onde já não se distinguem a visão e o visto (cf. Lourenço, 1974: 274), nasce a justa celebração daquilo que é *instante*. Falamos do carácter espontâneo, circunstancial, da palavra ramos-rosiana:

Oiço a pedra vasta  
do calor.  
Aceso, à sombra,  
ao tronco  
igualo  
o silêncio  
do meu peito.  
Insectos surdos  
do olhar  
fortificam  
o instante.

(Rosa, 1970: 17)

A palavra, na incessante procura do seu peso mínimo, abre um espaço de proximidade entre o espectador e o espectáculo. Através da convocação plena dos sentidos, através da «companhia deste olhar ao rés das ervas» (Rosa, 1975: 53), o real é tão imediato diante da folha de papel como o foi diante dos olhos. Tal como acontece, tendencialmente, na poesia do Extremo Oriente – em particular no haiku – também em Ramos Rosa a poesia se fixa nesse universo contemplativo, onde as leis são as da intuição.

Esta concepção da poesia tem alguns ecos nos cânones orientais, que se antecipam na criação sob o signo do instante. Aqui, como na poesia oriental (sobretudo a que entra em diálogo com o Zen), existe uma notável prevalência do *agora*. Segundo a tradição do haiku maturada a partir de Bashô, o acto criativo não deve conter em si reflexão, deve ser um acto impulsivo, natural, de observação objectiva; é fundamental eliminar-se por completo a “visão própria” (*shi-i*), a busca pela perfeição no arranjo das palavras, típica de um espírito que não se depurou (cf. Franchetti, 1996: 22s). Os poetas portugueses que convoquei para este estudo exigem uma leitura do tempo sensível a esta perspectiva. Também no haiku em português, a palavra não corre mais do que o instante que procura fixar, não constitui um instrumento para juízos de valor, nem para projecções sobre o passado ou sobre o futuro. Ela atravessa a realidade e, num ápice, colhe dela, sem procurar representá-la. A palavra poética tende a ser apenas mais um instrumento da contemplação; o poeta, um espectador atento à dança natural que o circunda; e a natureza, por sua vez, um desafio sereno e imperturbável.

#### 3.4.4. Leituras da paisagem

Ao longo deste estudo, pudemos constatar que, para a tradição estética do Extremo Oriente, a *arte criativa* (poética ou pictórica) e a *arte de viver* (pragmática) formam um todo indissociável. Sabemos já que um poema ou uma pintura dos mestres clássicos chineses e japoneses nunca teve como impulso maior a “representação” do real, porque a arte dispôs-se, antes de tudo, a criar um lugar mediúnico onde a verdadeira vida era possível (cf. Cheng, 1979: 11s). Assim, desde os primórdios daquela literatura que a produção corresponde a um compromisso de entendimento com a natureza ou com os temas “naturais”. A propósito disto, é importante referir o facto de as mais antigas colectâneas de poesia, na China, começarem por evocar realidades naturais, muito antes de serem introduzidas temáticas humanas (cf. Jullien, 1995: 165). A poesia, para os orientais, funciona sobretudo como veículo de aproximação ao primitivo: o verdadeiro poeta é aquele que consegue regressar a um grau zero de humanidade e alcançar o mais elevado desprendimento de si, para então ser um veículo da vibração original das coisas, tão primitivo quanto a pedra ou a árvore.

Também a tradição literária do Japão apresenta um interesse particular pela matéria. É sobretudo com Bashô, na poesia japonesa, que natureza e poesia descobririam uma fusão extraordinária. Tal encontro marcaria, na verdade, uma atitude revolucionária para a estética japonesa, como explica Shuichi Kato na *Histoire de la Littérature Japonaise*. A partir de Bashô, os japoneses tornam-se particularmente sensíveis à descrição da natureza (cf. 1986a: 121) – descrição essa que, conforme se tem insistido, não adquire uma dimensão “representativa”, antes reforça com grande originalidade o pendor sugestivo da sua poesia.

Um dos pontos de partida no estudo das poéticas orientais é, como sabemos, a sua tendência visual. Jack Kerouac chega a dar conta do paralelo existente entre haiku e pintura, declarando que um bom haiku capta o olhar com tal intensidade que o observador acaba muitas vezes fascinado por essa *visão*, como se de um grande quadro se tratasse (cf. Weinreich, 2002: XI). Entre os nossos poetas encontramos várias marcas dessa mesma *poética do olhar* – de um olhar com qualidade, de um entrar fundo com os olhos. É essa a ideia que Luísa Freire inscreve no seguinte haiku:

Boiando no lago,  
Nenúfares de Monet!  
Prazer do olhar.  
(2003: XLII)

O paralelo estabelecido entre a natureza real e a natureza que é uma reminiscência da memória da autora (que convoca uma pintura impressionista) define perfeitamente o visualismo instantâneo que um haiku clássico produz, em prol desse «prazer do olhar».

A característica maior que cabe assinalar, se quisermos definir fronteiras em relação às poéticas ocidentais no que concerne à abordagem da natureza, prende-se com o facto de os poetas chineses e japoneses terem, desde cedo, entendido a poesia como um verdadeiro “acrescento” ao real. A poesia oriental celebra, não imita, e contribui – como acto criador, fecundo – para gerar uma nova realidade dentro do cosmos, algo que o completa. Nos *Ensaio Sobre a China*, Simon Leys desenvolve a mesma questão, afirmando que: «A criação artística é uma participação no dinamismo do universo. A actividade artística do homem de bem faz dele um émulo e um colaborador do Criador» (1998: 190). Em *Ideogramas na China*, Henri Michaux daria conta da mesma espontaneidade criativa no que respeita à própria caligrafia:

Nesta caligrafia – arte do tempo, expressão do trajecto, da corrida – o que suscita admiração (para além da harmonia, da vivacidade, e dominando-as) é a espontaneidade, que pode ir quase até à explosão. Deixar de imitar a natureza. Significá-la. Por traços, arrebatamentos. Ascese do imediato, do relâmpago. Tal como são actualmente, afastados do seu mimetismo de outrora, os sinais chineses possuem a graça da impaciência, o levantar voo da natureza, a sua diversidade, a sua maneira inigualável de saber submeter-se, pular, levantar-se. Assim como faz a natureza, a língua, na China, propõe-se à vista, e não decide. O seu pouco de sintaxe que deixa adivinhar, recriar, que deixa lugar à poesia. Do múltiplo sai a ideia. Caracteres abertos sobre várias direcções.

(Michaux, 1986: 33)



O desinteresse pela imitação é um tópico central para compreendermos o uso que os nossos poetas fazem das possibilidades pictóricas da palavra, sobretudo tendo por base um compromisso com o natural.

A conhecida composição de Wallace Stevens, *Treze Maneiras de Contemplar Um Melro*<sup>66</sup>, continua a ser um bom exemplo da atenção que as poéticas ocidentais procurariam conceder, a partir de finais do século XIX, à causa visual: dessa arte de observar uma paisagem de palavras podem sobressair “lições de perspectiva” colhidas dos poetas japoneses e chineses. Porém, a diferença é que o poema de Stevens não se atém à objectividade quando recria a natureza – a imagem do melro é sobretudo o ponto de partida para outras imagens, outras visões, outras reflexões a partir desse estímulo inicial colhido de uma paisagem.

Mas a expressividade e o poder sugestivo dos signos, o seu efeito alusivo e as múltiplas possibilidades de leitura são características que, no Extremo Oriente, não atingiram apenas a arte da palavra. É a partir da arte pictórica – sobretudo no que respeita às pinturas de paisagem – que Leys considera mais clara a comunhão entre a obra e o universo, e onde a colaboração do artista enquanto Criador universal é bem nítida. A existir “imitação” na pintura chinesa, tratar-se-ia simplesmente da imitação desse gesto fundador, originário:

O pintor não imita as aparências visíveis do mundo exterior, mas sim a actividade do Criador universal, e remata a obra deste último; copia a Natureza, não nos seus efeitos, mas na sua operação. Aquilo que o Criador realiza à escala do universo, o pintor realiza-o à escala da sua pintura: a criação pictórica é paralela à criação cósmica, participam ambas dos mesmos ritmos e são animadas pelo mesmo “sopro” (*qi*); diferem pelo seu campo de aplicação, mas são actividades de natureza essencialmente idêntica.

(Leys, 1998: 224)

---

<sup>66</sup> Tradução de Jorge de Sena, incluída na antologia *Poesia do Século XX* (Sena, 2001: 168-170).

O *qi* é outro conceito fundamental para a compreensão de todo o processo de criação artística no Extremo Oriente, incluindo a escrita. Em síntese, o *qi* designa a energia dinâmica, o impulso vital que participa da criação cósmica. O pintor ou o poeta dedicar-se-ão, pois, a transportar essa energia do macrocosmo que os circunda para o microcosmo da obra – daí que a sua acção reproduza, numa escala mais reduzida, o gesto do Criador universal (cf. *ibidem*: 196ss). No processo de escrita, o *qi* é a energia que subjaz aos signos, «capaz de os dotar de uma articulação, de uma textura, de um ritmo e de um impulso» (*ibidem*: 199); ou, para recuperarmos a explanação de Han Yu citada por Leys, podemos acrescentar que na poesia o *qi* é:

(...) como a água, e as palavras são como objectos que flutuam à superfície. Quando a quantidade de água é suficiente, os objectos, grandes e pequenos, podem mover-se livremente: tal é a relação entre o *qi* e as palavras. Quando o *qi* está na sua plenitude, tanto o comprimento das frases como o seu volume sonoro atingem a sua medida perfeita.

(*ibidem*: 199)

A partir deste conceito, Leys acaba por justificar o facto de, além da pintura, também a poesia na China constituir «literalmente uma actividade de criação, e não de imitação; de resto, é disso que tira o seu prestígio único, o seu carácter sagrado» (*ibidem*: 196).

François Jullien, em *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, aborda a mesma questão, explicando que a poesia chinesa promove essencialmente um processo de interacção entre o mundo e a palavra, ou seja, a poesia não se servirá da natureza como *objecto*, mas como *parceira* na interacção que se estabelece. Assim, o texto poético nasce de uma *relação de incitação* do mundo exterior e não de uma *operação de representação* do mesmo: «Selon la façon dont le phénomène poétique est perçu en Chine, le poète “emprunte” au paysage pour exprimer son for intérieur; “incité” par le monde au dehors, il suscite à son tour l’émotion du lecteur» (Jullien, 1995: 164). Pelo contrário, se remontarmos à tradição grega, não é difícil concluirmos que os dotes do poeta dependiam, em larga medida, da sua “capacidade de vidência” – o poeta era, de certa forma, um “vidente” (cf. *ibidem*: 183). Ora, foi precisamente a reprodução fiel dessas visões, característica das poéticas ocidentais, que fez do texto um objecto de

*representação* do real. No *corpus* de obras que compõem o nosso estudo, encontramos alguns exemplos que revelam o mesmo intuito criador, fecundo, a partir da realidade observada. Vejamos os seguintes haiku de Albano Martins e Yvette Centeno:

Um mar azul  
pintou de branco  
o voo das gaivotas.  
(Martins, 1995: 13)

As copas dos pinheiros:  
outro mar,  
outra respiração.  
(Centeno, 1998: 41)

Ao ser *incitado* pela natureza, o poeta adere espontaneamente a uma nova cosmogonia – independente daquela que foi originalmente observada – excluindo logo aí o propósito de a representar. A realidade objectiva, tal como é observada pelo poeta, evolui para novas impressões, novas emoções, novas naturezas, em suma, dá lugar a uma nova realidade – mas essa nova realidade é igualmente objectiva: a presença do mar azul provoca (ou *incita*) a visão luminosa do voo das aves; e as copas dos pinheiros, pela sua oscilação, pelos seus gestos ondulantes, remetem para as imagens do mar, da respiração.

Perguntaríamos: mas a poesia oriental (ou a poesia portuguesa inspirada pela estética oriental) não se caracteriza então, ela mesma, pelo seu intenso visualismo ou pela sua “capacidade de vidência”? A resposta é afirmativa – a diferença está na inexistência de conclusões ou de reflexões assumidas pelo sujeito a partir daquilo que é contemplado. Num poema criado a partir dos preceitos estéticos do cânone chinês e japonês há, como sabemos, grande higiene ao nível da *pessoalização* das impressões. Assim, o poeta observa uma dada realidade e é como se se limitasse a passá-la do estado sólido (que seria o mundo em seu redor) para o estado líquido (que seria a escrita) sem perturbações de ordem intelectual, isto é, sem alterar cores, nem volumes. Em suma, sem dar nenhuma

*intenção* à matéria observada. A assunção destes preceitos poderia remeter, uma vez mais, para a estética caeiriana inscrita em versos como os que aqui transcrevo (embora não seja intuito deste trabalho desenvolver tal especulação):

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.  
(Caeiro, 2001: 58)

Para o cânone oriental, a limpeza do texto relativamente a ponderações pessoais não exclui, porém, a partilha de emoções: elas são o resultado de uma entrega sensorial que se quer desmedida. De facto, no que respeita às exigências de realismo na poesia do Extremo Oriente, a tónica recai num interesse natural pela vida (em detrimento da reprodução exacta), interesse que é acompanhado pelas emoções. Como sublinhei no início deste estudo, as principais componentes da estética clássica chinesa e japonesa regem-se por um princípio de equilíbrio que exige a integração das emoções – ou da “sabedoria intuitiva das emoções” (cf. Zehou, 1994: 54) – no processo criativo, mais do que o apego a crenças imaginárias ou sobrenaturais. Assim, no reportório de imagens que povoa a poesia oriental, os aspectos que enfatizam o trágico, o destino fatal ou que, por outro lado, enaltecem a superioridade de acções humanas, são secundários – diria mesmo, inexistentes. O interesse concentra-se sobretudo na beleza e na grandeza que suscitam emoção (cf. *ibidem*: 55).

E mais uma vez, a estética associada à paisagem, nesta poesia, exige um paralelo com algumas componentes da sua pintura. A pintura clássica propôs sempre uma fusão com o natural – muito transparente se revela, uma vez mais, o apontamento de Leys, quando afirma que a pintura chinesa não corresponde a um conjunto de aparências ou de símbolos do mundo, antes constitui o lugar onde a natureza manifesta a sua *verdade*, onde tem uma *presença real* (cf. Leys, 1998: 197, 232) Diversamente da pintura ocidental da Antiguidade Clássica e do Renascimento, a qualidade suprema da pintura

chinesa, como explica, «não é de ordem ilusionista, mas de ordem eficaz», ou seja, «para o pintor chinês, o êxito media-se, não pela sua capacidade para ludibriar, para falsear a realidade, mas antes pela sua capacidade para convocar a realidade» (*ibidem*: 196). A maioria das aproximações que podemos tecer entre a poesia e a pintura de paisagem, no Extremo Oriente, têm por base a recuperação dos escritos antigos de Lao-zi e Zhuang-zi, e a assimilação do próprio budismo Zen, com efeitos nítidos principalmente a partir do período dos mestres chineses Song.

O Budismo Zen veio propor uma fusão do *eu* com a natureza e ensina que o homem se pode libertar dos apegos mundanos e obter um esvaziamento do espírito, indo ao encontro da verdade da natureza e deixando-se iluminar por ela. Para o Zen, a superioridade da natureza e as suas duradouras riquezas são inequívocas ante as ocas e fugazes glórias humanas, ou a artificialidade das suas criações (cf. Zehou, 1994: 207). Quer na pintura, quer na poesia, a ausência do *eu* constitui o mais límpido reflexo desta influência espiritual. No caso da poesia, tal ausência não obriga a que o pensamento e as emoções de quem escreve sejam totalmente banidos da superfície da obra, mas os versos nunca oferecem uma expressão directa desses pensamentos ou emoções. E, contudo, a descrição impessoal de um cenário não deixa de dar, por vezes, indícios da vida do poeta, do seu tempo, do seu ambiente, da sua ideologia (cf. *ibidem*: 213s). Claro que, no caso da poesia chinesa e japonesa, os indícios dessa “comunhão com a natureza” estão desde logo facilitados pela caligrafia, «junto da qual, mais simplesmente, estamos como junto de uma árvore, de um rochedo, de uma fonte» (Michaux, 1986: 43).

De facto, a estética oriental aponta para uma verdadeira comunhão entre sentimento e paisagem que precede a própria escrita; essa comunhão, por sua vez, pode ser de dois tipos: ou encontramos paisagem num sentimento, ou encontramos sentimento numa paisagem. Para o primeiro caso, podemos destacar alguns exemplos em Sousa Braga. Ao operar por alusão, o haiku abre a “leitura da paisagem” às reminiscências eróticas, dada a sugestividade das imagens:

Na espessura do bosque  
o que a minha mão procurava  
era um mirtilo  
(Braga, 1998:186)

A imagem do bosque pode, pois, associar-se a um estado de espírito como o desejo sexual, sobretudo se inserirmos esta composição no contexto temático da obra *Fogo Sobre Fogo*. Ou pode ainda, noutro caso, a paisagem corporizar uma sensação que o poeta experimenta *a priori*. Por exemplo, quando um estado de sonolência é transferido para a paisagem através desta imagem de um sol com olheiras:

Sete da manhã

O sol acorda

com olheiras enormes

(Braga, 1987: 128)

Eis a questão tal como François Cheng a apresenta: «le sentiment, toujours, se déploie comme paysage; et le paysage, mû par une poussée vitale, est doué véritablement de sentiment» (Cheng, 1977: 91). Em Yvette Centeno e Luísa Freire, encontramos exemplos que podem ilustrar este segundo tópico – a paisagem é “animada” por um sentimento que lhe confere uma tonalidade mais pessoal, em suma, que a qualifica:

Horizonte feliz:

céu e mar

confundidos

(Centeno, 1998: 52)

Desperta a noite;

o orvalho enche a manhã.

Um cheiro a saudade.

(Freire, 2003: XI)

Mais uma vez, na poética de Caeiro poderíamos encontrar o eco de princípios muito semelhantes. Contudo, a palavra caeiriana vai noutro sentido – nesse encontro entre o poeta e a natureza, este não se esforça por dotar os vários elementos à sua volta de uma consciência ou de projectar neles comportamentos e sentimentos humanos:

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios  
Para falar dos sentimentos deles.  
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,  
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.  
Graças a Deus que as pedras são só pedras,  
E que os rios não são senão rios,  
E que as flores são apenas flores.  
Por mim, escrevo a prosa dos meus versos  
E fico contente,  
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;  
E não a compreendo por dentro  
Porque a Natureza não tem dentro;  
Senão não era a Natureza.  
(Caeiro, 2001: 62-63)

As coisas, em Caeiro – e no sábio Zhuang-zi –, valem pela sua aparente inutilidade: não assumem uma personalidade, nem um fim. Todas as projecções a partir da natureza são um reflexo da personalidade e dos fins do próprio poeta, não são a natureza em si. Aqui, a paisagem continua a ser um espaço cru, desigual, inqualificável.

Tanto quanto nos foi possível reter até aqui, existem pelo menos dois indicadores importantes para esta análise: em primeiro lugar, a capacidade que a poesia tem de estabelecer um compromisso com o instante, impedindo que qualquer alusão ao natural se torne descritiva; em segundo lugar, o poder sintético das palavras não estar ao serviço da

representação da natureza, mas tornar o poema, em si mesmo, obra da natureza. Como sabemos, nenhum destes indicadores se incompatibiliza (ou contradiz) a sujeição aos cânones e o apuramento retórico, porque para as artes ligadas ao Zen, explica Alan W. Watts, nunca existiram dualismos ou conflitos entre o elemento natural e o elemento humano que o orienta em termos artísticos. O Zen considera que as faculdades criativas do homem não são mais artificiais do que as acções formativas das árvores ou dos insectos, pelo que não é contraditório assumir que os preceitos da arte têm por base um princípio “de disciplina na espontaneidade e de espontaneidade na disciplina” (cf. Watts, 1957: 186s). Precisamente por se tratar de uma leitura da paisagem que convoca – ou que “incita” – as emoções de quem a lê enquanto paisagem, o trabalho de escrita, segundo a estética oriental, não se pautará por uma descrição objectiva, mas antes por uma abertura à *sugestão*: «Car le “moi” et le “monde” sont encore pris dans un vacillement commun, la “perception” est en même temps “émotion”, rien n’est complètement “objectivé”: du sens passe mais qui n’est pas codifiable – qui reste infiniment vague et diffus» (Jullien, 1995: 176). Mais uma vez, o jogo de equilíbrio entre pólos opostos, componente estética transversal às várias culturas do Extremo Oriente, serve, segundo Jullien, para sustentar melhor ainda esta questão:

Il en va de même entre ces deux pôles que sont l’émotion intérieure et le paysage au dehors: “le paysage suscite émotion” et “l’émotion engendre à son tour le paysage”; l’intériorité “emprunte” au monde extérieur pour exprimer ses sentiments les plus intimes en même temps qu’elle l’“impregne” de son affectivité.

(*ibidem*: 176)

Segundo os princípios do próprio Zen, a contemplação do mundo exterior “incita” a uma disponibilidade interior – e, mais ainda, “incita” a comunhão directa com natureza interior das coisas, «encarando os seus acessórios exteriores tão só como impedimentos a uma percepção clara da Verdade» (Okakura, 1906: 39).

A comunicação de sensações reais em detrimento de interpretações do real é então uma das ideias a reter, no que respeita à abordagem da natureza. Minuciosa e singular é, mais uma vez, a descrição que Hearn faz do jardim japonês, a qual nos permite criar



algumas pontes com a natureza presente na própria literatura. Ou seja, com base nessa descrição, poderíamos destacar alguns cânones desta poética da natureza:

1. O jardim (ou qualquer que seja a paisagem contemplada) constitui quase sempre um espaço isolado, totalmente apartado da vivacidade mundana, marcado ou pelo breve ressoar da fauna, ou pelo mais puro silêncio: «Não há qualquer som para além das vozes dos pássaros, do sussurro agudo dos semi, ou, ao longe, a intervalos indolentes, do mergulho solitário de uma rã. Não, aqueles muros refugiam-me de muito mais que das ruas da cidade: Fora deles zune um Japão transfigurado pelos telégrafos, pelos jornais e pelos barcos a vapor; dentro deles reside a paz repousante da natureza e dos sonhos do século XVI» (Hearn, 1894b: 128-129).
2. Um jardim ou uma paisagem designados no poema, não aspiram a representar um lugar ideal ou um cenário aperfeiçoado por elementos artificiais, nem tampouco a convocar sensações que não sejam as que o meio natural convoca: «No jardim japonês não se faz nenhum esforço por criar uma paisagem impossível ou puramente ideal. O seu objectivo artístico é copiar fielmente os atractivos de uma paisagem verdadeira, e veicular a impressão real que uma paisagem real comunica. É por isso que o jardim japonês é ao mesmo tempo uma pintura e um poema; talvez seja mais um poema do que uma pintura. Pois assim como o cenário natural, (...) também o seu reflexo verdadeiro deve, através do labor do jardineiro paisagístico, criar nas almas não meramente uma impressão de beleza, mas um estado de espírito. (...) Mas, como poema da natureza, não requer nenhum intérprete» (*ibidem*: 84-85).
3. Por fim, como já referimos, os elementos que compõem o jardim ou a paisagem, em particular algumas árvores, são quase sempre inseparáveis de uma série de associações simbólicas fixas, reconhecidas culturalmente (cf. *ibidem*: 93-94).

A natureza fixada pela poesia oriental procura ser fiel aos mesmos preceitos – diria até, seguindo a interpretação de Hearn, que o bom poeta é aquele que não descarta nunca a arte da jardinagem no pequeno quintal das palavras; como um jardineiro empenhado em dispor as pedras, as árvores, os charcos segundo medidas que podemos designar de *poéticas*.

Em suma, o jardim oriental e o texto convidam ao mesmo registo de passeio<sup>67</sup>: como numa paisagem real, também no poema a natureza está longe de ser estática, ela move-se e renova-se como natureza viva que é. Uma vez posta em palavras, essa natureza viva é um filão comunicante de sensações autênticas. Retiro mais um exemplo de *Arte da Respiração*, exemplo que também apela no sentido de um *olhar ao rés das ervas*, conforme escreve Ramos Rosa (cf. Rosa, 1975: 53):

56

Olhasses tu o mundo da perspectiva da rã ou da relva e serias tão humilde e discreto  
como elas.

(Brito, 1988: 153)

Diferente da tradição ocidental que remonta ao Romantismo, os elementos da fauna e da flora não guardam um aspecto embalsamado, estéril, nem são o mote rígido e decorativo que acompanha um encontro amoroso ou um estado de espírito – esses elementos encontram, no texto oriental, espelhos de si mesmos.

Como expliquei anteriormente, a experiência da montanha é um dos pontos-chave destes preceitos estéticos. Na poesia, o recurso à imagem do sábio eremita e o uso da sua voz como voz do poema fariam da contemplação e do isolamento instâncias básicas da

---

<sup>67</sup> François Jullien fundamenta as aproximações possíveis entre a leitura do texto oriental e a imagem do passeio do seguinte modo: «On pourra donc redire du jardin chinois ce qu'on a dit du texte littéraire. A l'instar du cheminement sinueux du sens, cette promenade est un déroulement, elle opère par imprégnation progressive du paysage en nous (en même temps qu'elle nous libère du monde au dehors) et, comme telle, elle n'a pas de fin. Cette promenade est un *accès continu* (à l'harmonie, à la "nature", à l'émotion). De plus, les entrelacs sont tels, dans la clôture de cet espace, que le promeneur garde toujours le sentiment que d'autres itinéraires peuvent être empruntés: à l'instar du lecteur qui sait qu'il reste d'autres lectures possibles et qu'il ne voit jamais le bout du sens. Lecture et promenade se rejoignent dans le même sentiment d'un inépuisable. Grâce aux détours du cheminement, le jardin n'est jamais tari sous le regard, on dirait qu'il possède toujours un "reste" ou un "surplus" de paysage (comme on dit surplus de son, de sens, de saveur): chacun de ses aspects répond à d'autres, ce qu'à chaque moment on y voit fait allusion à ce qu'on n'y voit pas, il partage avec le texte la profondeur de l'implicite» (1995: 404; itálicos do autor).

escrita<sup>68</sup>. Contudo, convém reforçar de novo que, no caso da literatura clássica chinesa e japonesa, essa imagem corresponde à realidade biográfica de muitos dos autores, ao passo que na nossa poesia o uso dessa imagem e dessa voz será, de certo modo, um uso manipulado, construído – corresponderá, deste lado, a uma imagem e a uma voz modeladas pela *intenção* de revelar uma estética e um *modus vivendi* distantes do nosso entendimento do espiritual.

No Ocidente, talvez seja o ideal franciscano aquele que encontra mais afinidades com a vida dos monges zen Soto, como Ryokan (1758-1831), também ele poeta e calígrafo. Os haiku de Ryokan são inseparáveis do seu percurso de vida: o poeta é um vagabundo, um simplório que brinca com as crianças, que vive numa cabana perdida algures na montanha, e as suas observações quotidianas são tudo o que lhe interessa trazer para a poesia. Dos piolhos sobre o seu peito aos insectos sobre as ervas, tudo são estímulos para uma abordagem sentimental da natureza – e digo *sentimental* porque, da parte do poeta, não existe pudor em dar conta, no texto, do ponto de vista humano, feito de solidão, de piedade, de tristeza, de pobreza (cf. Watts, 1957: 203). Alberto Caeiro deixaria também alguns apontamentos que inauguram a “poética do eremitismo” na poesia portuguesa do século XX:

Não sei o que é a Natureza: canto-a.

Vivo no cimo dum outeiro

Numa casa caiada e sozinha,

E essa é a minha definição.

(2001: 65)

A montanha constitui, pois, um lugar privilegiado para a contemplação, o ideal de comunhão entre a natureza e o espírito (isto não significa que a cidade fosse excluída como tema de inspiração entre os poetas orientais: os primórdios da literatura japonesa,

---

<sup>68</sup> Daniel Klébaner, em *L'Art du Peu*, defende o princípio do isolamento como um dos cânones estéticos principais na composição do haiku. Toda a realidade recolhida para o poema é inseparável do contexto solitário de quem o escreve e é esse contexto que dita a transparência, a *naturalidade* da palavra: «Toute existence que dit le haïku se présente en un isolement qui n'est pas seulement celui de l'instant. La solitude est la plus grande qui, outre qu'elle bâtit un univers discontinu, instaure une fraternité dans la contemplation. (...) Une expérience se resserre sur le peu de son isolement, sur l'isolat de sa solitude, tandis que ce qu'elle décrit est souvent scène courte, fragment proche.» (1983: 96-97).

por exemplo, estão impregnados de um fundo social que tem a cidade como centro). Do lado de cá, Jorge Sousa Braga é um dos poetas que inscreve essa fusão, espiritual e corpórea, com a montanha, lugar do verdadeiro silêncio, do *zero puro* de que a escrita se nutre. Vejamos as seguintes composições, sob o título «Gerês»:

Quando me levantei  
já as minhas sandálias andavam  
a passear lá fora na relva

Esta noite  
até os atacadores dos sapatos  
floriram  
(Braga, 1987: 134)

Segundo os fundamentos do Zen, o sábio é aquele cujo espírito se funde de tal forma com a montanha que, por todos os lugares por onde passe, o seu espírito nunca deixará de *ser montanha*: «mesmo se eles tivessem vivido numa cidade barulhenta, o seu espírito seria sempre idêntico ao que era na montanha e não seria influenciado por nada. Assim, para os grandes sábios e para os grandes mestres, qualquer lugar de residência ou de passagem torna-se a montanha, curso de água e natureza esplendorosa» (Deshimaru, 2003: 194). Os atacadores que florescem ou as sandálias que, sozinhas, percorrem as ervas, são paradigmas dessa adesão simbólica à natureza.

Em Casimiro de Brito, mais concretamente nos aforismos de inspiração Zen presentes na *Arte da Respiração*, o ideal do poeta-eremita consubstancia-se com grande evidência como atrás tivemos ocasião de constatar. Entretanto, também a arte poética de Ramos Rosa encontra, por vezes, reminiscências no conceito de comunhão com o natural: «Estou perto de um rio. Toquei o osso das palavras» (1987: 63). É através da mais sincera e despojada adesão à terra que o poeta consegue colher o grão original das coisas e gravar a finíssima textura de tudo nas palavras.

Embora a doutrina budista defina o desejo pessoal como um aspecto negativo da conduta humana, do qual todo o indivíduo se deve libertar, o culto Zen, entre os japoneses, não corresponde exactamente a uma forma controlada e abstinente de estar na natureza – pelo contrário, será a partir da plena acção dos sentidos que a verdadeira Iluminação acontece. Fazendo bom uso dos cinco sentidos, o homem pode alcançar a maturidade que lhe permitirá descobrir ainda um “sexto” (o sentido mental que lhe concede as mais amplas revelações). A experiência do *satori* é inseparável da prática dos seis sentidos acima de qualquer outra prática mística; é nessa medida que o homem se entrega ao mais primitivo de si – está “todo” consigo e, por outro lado, em grande pobreza na sua relação com o mundo. Ruth Benedict, em *O Crisântemo e a Espada*, clarificava a mesma questão:

Os japoneses possuem as técnicas de misticismo desprovidas do mesmo. Isto não significa que não experimentaram transe. Na verdade fazem-no. Mas até mesmo o transe encaram como uma técnica que treina o homem para a “singeleza”. Não o consideram como êxtase. O culto Zen nem mesmo diz, como os místicos de outros países, que os cinco sentidos ficam em suspensão durante o transe. Afirmam eles que os “seis” sentidos, através desta técnica, são levados a um estado de extraordinária acuidade. O sexto sentido está localizado na mente e o treino leva-o a ponderar sobre os cinco comuns, sendo que gosto, tacto, visão, olfacto e audição recebem, por seu turno, treino especial durante o transe. (...) Cheirar, ver, ouvir, tocar e provar “auxiliam o sexto sentido” e, neste estado, aprende-se a tornar “todos os sentidos alertas”.

(1946: 202-203)

No que respeita à literatura portuguesa, a poética de Alberto Caeiro continua a revelar-se persecutória de princípios estéticos muito próximos destes. Através do uso saudável dos sentidos, a obra passa a ser natureza acrescentada à própria natureza: «Sou o Argonauta das sensações verdadeiras. / Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao Universo ele-próprio» (Caeiro, 2001: 83). Também a concepção budista exposta num aforismo como este – «mesmo se amamos as flores, as flores morrem, mesmo se não

amamos a erva daninha, ela cresce» (Deshimaru, 2003: 188) – encontra inúmeras afinidades nos versos de Caeiro, sobretudo no que toca à aceitação espontânea do Universo, isto é, a defesa de cair no erro «de exigir do mundo / Que fosse qualquer coisa que não fosse o mundo» (Caeiro, 2001: 131-132). Assim, uma das grandes conclusões a retirar deste capítulo é a de que a palavra poética, na perspectiva oriental e na perspectiva caeriana, é o reflexo de um encontro impassível, privilegiado, entre o artesão da natureza (o poeta, neste caso) e a natureza em si.

Nos poetas contemporâneos, esta crença nas sensações consubstancia-se em imagens bastante concretas, como esta, do «Lótus», já de si um tropo oriental:

Não te esqueças de proteger os ouvidos. Porque – algumas horas depois – o som de uma pétala a cair no chão era capaz de te rebentar os tímpanos.

(Braga, 1987: 127)

No *corpus* de autores que compõem este estudo, damos conta de um compromisso higiénico, de depuramento das imagens, que se associa claramente à poética chinesa e japonesa. Esse compromisso apenas vigora através de uma tentativa constante, por parte do poeta, de minorar (ou de eliminar da obra) qualquer indício de alteração ou de intervenção sobre a fisionomia ou sobre os tempos de um lugar. A ideia é a de que nenhuma palavra se sobreponha a esses elementos, nem os substitua, mas contribua para os evidenciar avultando as suas características, por menores que pareçam ao olho humano (cf. Pasqualotto, 2003: 209). Estas são, no fundo, premissas ligadas ao princípio budista da não-acção – com profundos efeitos ao nível estético – e um dos fundamentos presentes nos escritos de Zhuang-zi<sup>69</sup>: a convicção de que se deve deixar o mundo a si próprio, ser-

---

<sup>69</sup> O Zhuang-zi sustenta a ideia de que o homem nunca está à altura da natureza, pelo que se torna inútil colocar-se ao seu serviço. Por sua vez, aquele que não age sobre o mundo, aquele que se entrega e frui pacificamente o que dele recebe, tem a natureza ao seu próprio serviço: «Quem se dedica aos prazeres da visão desenvolve um apuramento exagerado quando considera as cores; quem se dedica aos prazeres do ouvido desenvolve um apuramento exagerado quando considera os sons; quem ama demasiado a bondade perturba a própria virtude; quem ama demasiado a justiça vai contra a razão; quem se apaixona pelos ritos peca por minúcia; quem se apaixona pela música dissolve-se; quem se apaixona pela santidade desenvolve em si a argúcia; quem quer satisfazer a paixão pela curiosidade desenvolve em si a tendência para o litígio. (...) Apenas aquele que não age pode viver segundo a sua natureza e as suas tendências originárias» (1992: 91). Este excerto encontra ecos muito nítidos no seguinte aforismo de Casimiro de Brito: «Olha e ouve o mínimo possível dizia-me Zeno. Palpa e cheira o mínimo que puderes. Uma flor basta. Um calhau, um grão

se tolerante para com ele e não governá-lo, na certeza de que, desta forma, não se alteram as suas virtudes (cf. Zhuang-zi, 1992: 90).

---

de areia. Entenderás o mundo se fores capaz de apreender uma só coisa por um segundo que seja. Abre pois os olhos e as bocas e os ouvidos do corpo ao movimento harmonioso das partículas que se alimentam (quanta forma!) umas das outras. “O conhecimento de muitas coisas – Heraclito, fragmento 129 –, é uma impostura» (1988: 49).

## CONCLUSÕES

Em primeiro lugar, julgo essencial focar, uma vez mais, as vias da recepção do pensamento estético do Oriente, através das quais irradiou o fascínio que a poesia ocidental manifesta ao longo do século XX. Essas vias correspondem, em termos rigorosos, a dois períodos distintos do Orientalismo literário, isto é, a duas realidades dentro do mesmo processo (ou dentro da *fase aguda* que defini genericamente no primeiro capítulo): se transpusermos a curiosidade jesuítica do século XVII e o interesse iluminista do século XVIII (que se caracterizam como *primeiros sintomas* deste apelo), damos conta, na França da segunda metade de oitocentos, de um empenho crescente em traduzir e produzir obras autónomas tendo por base a cultura chinesa e japonesa, empenho que se repercute também no domínio de outras artes (como a pintura ou a música) e culminará com o Imagismo poético anglo-saxónico; entretanto, já depois da Segunda Guerra Mundial, será a vez da literatura norte-americana dar início a um processo de aproximação ao Extremo Oriente, o qual permanece activo até aos nossos dias, e que apresenta, no seu conjunto, alguma independência relativamente ao período anterior. Uma descrição precisa da especificidade dos dois períodos (ou vias de acesso ao Extremo Oriente) que comandam esta peregrinação estética é-nos proposta por Octavio Paz nos capítulos de *Signos em Rotação* dedicados à poesia japonesa:

O primeiro período foi, antes de tudo, estético; o encontro entre a sensibilidade ocidental e a arte japonesa produziu várias obras notáveis, tanto na esfera da pintura – e o exemplo maior é o impressionismo – como na da linguagem: Pound, Yeats, Claudel, Éluard. No segundo período a tonalidade tem sido menos estética e mais espiritual ou moral; isto é, não só nos apaixonam as formas artísticas japonesas como também as correntes religiosas, filosóficas ou intelectuais de que são expressão, em particular o budismo. A estética japonesa – melhor dizendo: o leque de visões e estilos que nos oferece essa tradição artística e poética – não cessou de nos intrigar e de nos seduzir, mas nossa perspectiva é diversa daquela das gerações anteriores. Embora todas as artes, da poesia à música e da pintura à



arquitectura, tenham se beneficiado com esta nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos nela é outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo.

(1976: 171)

É evidente, a partir deste texto, que Paz se coloca a si mesmo e a certos trechos da sua obra no contexto do segundo período da abordagem orientalista. O fascínio pelo Extremo Oriente assume, para uma geração de poetas como Octavio Paz ou Jorge Luís Borges, um carácter plural, multifacetado, com influência em várias áreas do saber e da linguagem, e com um alcance não apenas estético (como o fora para a geração precedente), mas com repercussões nos hábitos, nos ideais, em suma, no próprio *modus vivendi* dos seus seguidores.

O interesse pela espiritualidade Zen, no Ocidente, fica a dever-se provavelmente à sua postura anti-intelectualista, a qual inclui, conforme sabemos, uma aceitação espontânea do universo, ciente dos seus paradoxos, mas livre de qualquer definição ou explicação lógica que ponha em causa o seu fluir e a sua natural descontinuidade. Estes ensinamentos promoveram e promovem a substituição de uma sociabilidade conformada e rígida por uma vivência dinâmica, livre e feliz. O poeta ocidental encontra no Zen a qualificação que o faz assumir – seja através da escrita, seja através de uma escolha de vida pessoal – o papel do vagabundo, do eremita, do viajante; converte-se num contemplativo, num extasiado pela constante mutação da vida em seu redor. No poema, o progressivo esvaziamento do Eu impele-o a não deixar marcas; a comunicação de sentimentos pessoais e de verdades absolutas perde a sua validade. Porque cada parcela do universo contém o todo, a escrita é educada para a síntese, para uma economia de recursos – pouco a pouco, é como se a palavra se dissipasse no silêncio. Desta forma, não é difícil concluir que a demanda oriental representa ainda um desafio ideológico, mas diria que constitui acima de tudo um exercício de linguagem, visto que, para o Ocidente, ela vem negar uma série de pressupostos retóricos, ou seja, vem privilegiar a condensação em vez da proliferação discursiva, a operação em vez da substância, a nomeação em vez da qualificação, a sugestão em vez da descrição, a objectividade e a minúcia das imagens em vez de visões múltiplas e subjectivas.

Não podemos ignorar que, no Ocidente, o encontro entre poesia e contemplação nem sempre obteria um reconhecimento pacífico. Em *Singing the Way: Insights in Poetry and Spiritual Transformation*, Patrick Laude chama a atenção para o facto de, desde a antiguidade grega, a poesia ter sido definida sobretudo a partir de ideias de criação e de produção, o que de certa forma contrariou a experiência contemplativa, assente na visão, no deslumbramento, na revelação (cf. Laude, 2005: 149ss). Esta dificuldade em integrar a contemplação no domínio do poético também se liga ao facto de o misticismo ter ocupado, quase sempre, um lugar clandestino ou diminuto na nossa tradição, sendo pouco explorados os modos de apreensão de uma certa unidade, metafísica e experiencial, por meio da escrita. Segundo Laude, a contemplação poética no Ocidente estaria mais ligada à intensidade devocional cristã, expressando quase sempre as dores ou os rejubilamentos de um percurso amoroso. Este modelo de inspiração retomava muitas vezes a ideia de que o poeta fora concebido pela graça divina (ou seja, a essa *concepção* que tinha lugar no espírito atribuiu-se uma responsabilidade – ou uma paternidade – sobrenatural). De facto, o Romantismo representará também aqui uma ruptura importante: a poesia passa a pender para o universal e isso reflectir-se-á numa necessidade de encontrar a síntese, a unidade de todas as coisas, apenas possível através de uma postura mais contemplativa e despojada. Só por volta do século XIX se torna, pois, central na poesia do Ocidente a ideia de “conexão” entre o humano e todo o contexto natural em seu redor:

Based on an understanding of its scope as both cosmic and universal, and with reference to the transcendence of its ends, poetry appeared to many Romantics as a mode of knowledge that reveals what is most essential in mankind. This universal essentiality may often be mediated by individual passions and experiences, but it claims to invoke supra-individual resonances that extol emotions to the level of fundamental signatures of mankind. Poetry aims at an expansion of the horizon of the individual to that which connects him with the all-encompassing space of nature and mankind. The idea of “connection” is especially important in Romantic poetics, in that it informs both the contemplative “style” of poets and the concept of imagination that presides over this practice. Poetry tends to the universal on the basis of its ability to reach the synthetic unity of all things.

(Laude, 2005: 161)

O encontro entre a poesia e a contemplação vai fazer com que a beleza constitua um fim em si mesma – o sentido didático ou morigerador do poema perde a sua relevância, porque é a beleza que lhe vai atribuir um verdadeiro significado. O facto de este encaixe ter produzido um efeito tardio na nossa tradição também pode explicar porque é que tão tardiamente, já em pleno século XX, adquirem interesse para os poetas ocidentais as propostas baseadas no alheamento intelectual e no desprendimento da matéria mundana. É neste contexto que a nossa tradição começa a rever-se no pensamento do Extremo Oriente.

É a sua proposta, ao mesmo tempo estética e espiritual, prontamente divulgada entre os poetas americanos em meados do século passado, que de forma discreta e irregular marcará também a poesia em Portugal (principalmente a partir dos anos 80 do século passado), reflectindo uma busca muito idêntica à descrita por Octavio Paz. Embora as fontes de leitura, entre os poetas portugueses, se afigurem variadas (mesmo que lhes fosse difícil o acesso aos textos chineses e japoneses por desconhecimento dessas línguas, as traduções ou versões poéticas registam um acesso que oscila entre a recepção em língua francesa e inglesa), o facto de o interesse orientalista português derivar do segundo período manifesta-se precisamente pela natureza dessa busca: Paz refere que o primeiro interesse, orientado essencialmente por valores estéticos (em Portugal, podemos incluir nessa linhagem inicial alguns tópicos trazidos à reflexão por Camilo Pessanha a propósito da poesia chinesa), será progressivamente substituído por um outro que persegue já outros valores – o apelo do Extremo Oriente transforma-se num híbrido de valores, num desafio filosófico, espiritual e artístico. Embora não possamos tomar a periodização proposta por Paz como única e definitiva, facilmente revemos, nesse segundo momento, certos aspectos que também distinguem o panorama português recente.

Ora, este híbrido de valores, tão distantes e tão próximos ao mesmo tempo, impõe que consideremos o poético num plano que já não define apenas o que é português, mas o que é universal – os textos que aqui analisei são o resultado último de uma confluência de línguas, estilos, ideais e pontos de vista que já não seguem a orientação normativa de uma escola, mas que reflectem uma escolha, uma leitura, uma investigação pessoais e, mais ainda, uma arte de viver que se afasta dos nossos padrões identitários. Perante tal amplitude, somos levados a uma revisão dos conceitos de poesia portuguesa, de poesia

francesa ou de poesia norte-americana, enquanto bases que definem uma herança literária particular, reconhecida na sua singularidade canónica. Os poemas que aqui foram tratados assumem uma espécie de globalização poética idealizada, para a qual muito contribuíram os trabalhos de tradução dos poetas, em busca de outras formas de dizer. Ocorre, pois, uma ruptura consciente com a história da literatura, diversificando-se o mais possível o leque de leituras e de influências: já não encontramos, nestes poemas, uma depuração de Pessoa ou de Camões; na verdade, estamos perante a contaminação voluntária por uma outra tradição. Daqui resulta a substituição simbólica dessas figuras emblemáticas por figuras inesperadas como Bashô.

Ao aproximar o conteúdo dos poemas portugueses às linhas filosóficas do Zen, e alguns aspectos formais que eles encerram às poéticas do Extremo Oriente, não pretendi tomar esses preceitos como um modelo exterior ao qual algumas obras portuguesas contemporâneas se deveriam ajustar. A minha análise privilegia uma sistematização das semelhanças – aquilo que são as tendências análogas à estética oriental, sobretudo em relação à espiritualidade e à sabedoria do Zen – mas também um levantamento de aspectos formais onde esse encontro não se deu (que passam pela introdução de elementos criativos, conferindo aos poemas portugueses originalidade em relação aos cânones de partida).

Foi precisamente o levantamento das “dissemelhanças” que exprimem uma certa liberdade criativa, que permitiu identificar um desequilíbrio entre o conteúdo teórico de pendor orientalista (seja ele predominantemente estético ou espiritual) de que a poesia escrita em Portugal tem procurado ser veículo, e a sua realização em termos práticos (isto é, a sua *mise en scène* no plano textual). Sistematizemos um exemplo crítico: vários poemas que aqui analisei são marcados por declarações anti-metafísicas, inspiradas (declaradamente, na sua maioria) pelos padrões anti-metafísicos do Budismo Zen; essas declarações, porém, revelam muitas vezes tomadas de posição intelectualizadas da parte do sujeito – ou porque os textos se auto-explicam, ou porque assumem uma postura didáctica ou normativa, ou porque o tom dissertativo ou conclusivo da linguagem põe em causa o próprio poder sugestivo e alusivo das imagens (dois selos fundamentais da poesia do Extremo Oriente, que perdem o seu efeito sempre que um sentimento ou uma ideia são explicitados analiticamente). Por outras palavras, diríamos que é a própria linguagem que, nestes poemas, separa o sujeito e o mundo; a linguagem não se transformou ainda no ponto cordial da indistinção entre ambos. Se nos reportarmos ao elogio traçado por Henri

Michaux em *Ideogramas na China*, podemos adivinhar um dos tópicos mais frágeis deste encontro entre a poesia portuguesa e a poesia do Extremo Oriente: Michaux refere que, naquela escrita, «o gosto de ocultar venceu», «o prazer de manter escondido venceu», «o prazer de abstrair venceu»; a escrita chinesa permanece «ao abrigo», constitui um «segredo entre iniciados», gera uma espécie de «oligarquia dos subtis» (1986: 13). Na minha opinião, a poesia portuguesa – como, aliás, toda a poesia ocidental, seja ela mais ou menos informada pela estética do Extremo Oriente – devido à própria natureza díspar das línguas (e sobretudo das escritas), movimenta-se com dificuldade neste círculo de subtilidades, de silêncios, de interditos, participando raras vezes, de forma disciplinada, desse jogo de sombras e de velamentos.

No entanto, ainda em relação aos aspectos formais, não deixamos de verificar um interesse fulgurante pela poética clássica japonesa, interesse que se reflecte na reelaboração dos cânones do haiku, seja através da experiência da tradução de mestres clássicos, seja através do ensaio da forma em criações autónomas, ou ainda, através de reflexões de pendor estético (levadas a cabo, mais uma vez, pelos próprios poetas ou poetas-tradutores). Com efeito, diria que no haiku a *tensão entre a teoria e a prática* é menos evidente do que em outros poemas que não atendem a uma poética específica.

A apropriação criativa desta poética mínima constitui, subscrevendo Stephen Reckert, um “novo paradigma” (cf. 1993: 259), uma vez que acarreta várias consequências no âmbito estilístico, favorecendo efectivamente processos como «a alusão, o paradoxo, a elipse, a ambiguidade, a forma aforística, o símbolo em vez da metáfora ou do símile» (Reckert, *ibidem*: 259). Por sua vez, a natureza sintética desses processos colabora com modelos estéticos e filosóficos que são estranhos à tradição ocidental: assim, grande parte das obras e dos poemas colhidos para este estudo espelham «hábitos de pensamento, sentimento e expressão historicamente (embora não necessariamente) associados com o Oriente e que constituem em conjunto uma linguagem poética que, como qualquer outra linguagem, não só reflecte mas também molda e condiciona o pensamento que expressa» (*ibidem*: 259). E eis que chegamos a uma consequência importante deste encontro com o pensamento estético do Extremo Oriente: nele está patente não apenas uma assimilação desse pensamento (que implicou, da parte do poeta, a adopção de modos de sentir e de se exprimir muito próximos dos da sua fonte original), mas também uma filtragem ou selecção da matéria e uma posterior transformação ou moldagem à sua voz pessoal. É essa transformação, que se opera ao

nível da linguagem, que vai gerar o efeito de *tensão* ou de *desequilíbrio* (entre a teoria e a prática, entre o conteúdo e a forma) que atrás referi.

No que respeita à base teórica de que os poemas se nutrem, a consonância com o pensamento filosófico-estético chinês e japonês é, conforme enunciei, mais constante e mais directa: no conteúdo das obras que aqui estudei existe uma intensa afinidade com os princípios filosóficos do Zen e do modelo taoista; os poemas correspondem a vários traços daquelas poéticas, particularmente aos que são privilegiados no haiku (a saber: a concisão, a objectividade, o dizer nominativo, o desfecho surpreendente, a supressão de frases subordinadas). Por outro lado, notei também que os poemas são percorridos (sobretudo nas obras *Arte da Respiração* e *Na Via do Mestre*, de Casimiro de Brito) por um certo desejo de transformar o canto em *palavra de mestre*, fidelizando o poema com o cânone da aprendizagem Zen – que é, fundamentalmente, o do desaprender. Tal como observou Leyla Perrone-Moisés a propósito da possibilidade de encontrarmos em Alberto Caeiro um *mestre Zen*, também em alguns dos poetas que convoquei para este estudo iremos encontrar *mestres aplicados a si mesmos*, ou seja, em «constante desdobramento dialógico» (Perrone-Moisés, 1982: 152). Claro que, como sustenta a autora, numa aprendizagem onde mestre e discípulo são o mesmo não existe propriamente «progresso», pois estamos perante «um dialogismo que não é dialético (que se ultrapasse numa síntese)» (*ibidem*: 153); porém, interessa-me sobretudo destacar aqui essa filiação voluntária com a figura do mestre nos poetas contemporâneos e a “encenação” de uma metodologia orientada para o isolamento, a contemplação desinteressada, o afastamento do Eu, o abandono do intelecto, dos apegos materiais e sentimentais, para a aceitação das contradições mundanas e para o uso do paradoxo (nomeadamente, através da depuração de uma poética que associámos aos *koan* budistas). Ainda assim, defender uma validade absoluta da mensagem do Zen para alguns poetas portugueses é algo que um estudo como este só poderá fazer apresentando as mais amplas reservas, até porque os poetas nem sempre declaram textualmente que essa mensagem foi, com efeito, o ponto de partida daquela obra ou daquele poema.

Entretanto, outras questões merecem aqui ser ponderadas. Primeiro, o *corpus* de obras e de poemas que consta neste estudo já não espelha apenas o que Edward W. Said classificou como uma *orientalização do oriental* (cf. Said, 1997: 57ss), ou seja, um conjunto de visões ou de representações, fossem elas míticas, científicas ou literárias, a partir do Oriente; espelha na verdade um processo inverso que, quer na Europa, quer na

América, parece resultar numa subtil *orientalização do ocidental*. Este processo, levado a cabo pelo próprio Ocidente (através de um número crescente de intelectuais e artistas voluntariamente expostos a uma determinada tipologia de saber), origina a substituição dos padrões de representação precedentes por padrões de *reprodução* de uma estética, alguns mais criativos, outros mais fiéis às suas fontes. Segundo, os padrões de *reprodução* daquela estética enraizaram, na poesia, uma retórica própria e uniformizaram um conjunto de valores (uma *mensagem*, se preferirmos) a partir de um certo estereótipo. Na verdade, também a *orientalização do oriental*, que tem início logo nos primeiros contactos mercantis do século XVI e se intensifica com a evolução do conhecimento etnológico, filológico e histórico do Extremo Oriente já em pleno século XVIII, correspondia a uma série de imagens estereotipadas – a diferença é que estas imagens implicavam sobretudo uma padronização moral que, como Said conclui, muitas vezes se limitava a impor uma distinção entre fraco e forte, entre diferente e normal, sem nenhuma prevalência do *outro*, do *diverso*. O novo paradigma aqui presente, onde se inclui poesia escrita nos últimos anos em Portugal, provém de uma atitude inédita em relação ao diverso, porque se produz uma visão altamente positiva do pensamento do Extremo Oriente. Essa atitude funda-se, por um lado, na tentativa de dissolver as habituais distinções entre Ocidente e Oriente, através da procura de pontos comuns capazes de criar uma unidade definitiva entre as linguagens e os saberes; e, por outro lado, na aceitação da alteridade estética como modelo preferencial: sempre que as diferenças não podem (ou não devem) ser transpostas, a tónica das preferências e dos elogios recai sobre o Outro, enquanto imagem modelar da serenidade, da paciência, da concentração, da sobriedade artística e poética, enfim, da verdadeira sabedoria; por último, essa atitude reflecte a substituição da própria escala de interesses: desta maneira, a nova padronização passa a atingir, como já vimos, o plano estético e espiritual (firmando a admiração, o deleite, a procura de informação a respeito daquela nova realidade), algo que revela no mínimo uma alteração dos gostos e dos pontos de vista éticos – tal atitude já não atende, portanto, aos tópicos que definiam a velha moralidade dominadora ou o louvor de pendor colonialista (que, no entanto, encontra ainda alguns exemplos na obra de A. M. Couto Viana, conforme vimos).

Claro que, por se tratar de uma imagem estereotipada do Extremo Oriente e das suas qualidades estéticas ou espirituais, o elogio traçado pelos poetas não leva em conta uma série de factores que foram sendo sucessivamente generalizados: as noções de

“estética oriental” ou “cultura oriental” fazem supor a existência de um único e indistinto Extremo Oriente, que pode ser classificado mediante a selecção de características idênticas, quando, na verdade, ele é composto por uma multiplicidade de culturas cujas poéticas, filosofias, línguas ou práticas artísticas são dotadas de fisionomias muito específicas. Quero por isso reforçar que a minha leitura não ignorou a prevalência dessa multiplicidade, mas teve em conta, neste estudo, um perfil-padrão – aquele que é chamado às representações contemporâneas da cultura chinesa e japonesa no Ocidente, e que se traduziu também na imagem daquela cultura consolidada e reconhecida entre os poetas em Portugal.

Por estar ciente de que o tema aqui tratado corresponde a uma linha de investigação pioneira no âmbito dos Estudos Portugueses, as informações foram sistematizadas no sentido de propor um primeiro trabalho de referência neste domínio. O objecto desta tese – a *reciclagem* do pensamento estético do Extremo Oriente pelos poetas portugueses – necessitou de um enquadramento conceptual e temporal alargado, permitindo-nos depois chegar à interpretação dos aspectos mais gerais destas poéticas e aos momentos-chave do seu encontro com a literatura portuguesa. Assim, algumas digressões panorâmicas que este estudo contém nas suas primeiras secções tiveram como intuito desbravar, de uma forma contínua e abrangente, esse vazio. Por outro lado, a minuciosa constituição do *corpus* não afasta a hipótese de este trabalho vir a constituir um esboço de antologia, dado que um levantamento ordenado das obras da poesia portuguesa dos séculos XX e XXI que contemplam, directa ou indirectamente, a estética oriental não se encontra ainda em publicações académicas.



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras poéticas e literárias

AA.VV.

1995 *Uma rã que salta*, Porto, Limiar.

ABREU, António Graça de

1997 *China de Jade*, Sacavém, Fundamentos Editora.

2001 *China de Seda*, Lisboa, Universitária.

2005 *Terra de Musgo e Alegria*, Lisboa, Vega.

2006 *China de Lótus*, Lisboa, Vega.

2008 *Cálice de Neblinas e Silêncios*, Lisboa, Vega.

2010 *A Cor das Cerejeiras*, Lisboa, Vega.

ALFARROBINHA, Leonilda Cavaco

2007 *O Respirar das Flores*, s.l., Pássaro de Fogo.

ANDRADE, Eugénio de

1968 *Os Afluentes do Silêncio*; ed. ut.: 4ª ed., Porto, Limiar, 1979.

1984 *Branco no Branco*; ed. ut.: 2ª ed., Porto, Limiar, 1995.

1988 *O Outro Nome da Terra*, Porto, Limiar.

2001 *Os Sulcos da Sede*; ed. ut. 2ª ed., Porto, Limiar.

2002 *Pequeno Caderno do Oriente*, Macau, Instituto Camões / Instituto Cultural da R.A.E. de Macau / Instituto Português do Oriente.

BAUDELAIRE, Charles

1869 *Le Spleen de Paris*; ed. ut.: *Œuvres Complètes de Baudelaire*, Bruges, Éditions Gallimard, 1951.

BRITO, Casimiro de

1988 *Arte da Respiração*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

2000a *Arte Pobre*, Leiria, Editorial Diferença.

2000b *Na Via do Mestre*, Guimarães, Pedra Formosa.

2001 *À Sombra de Bashô*, Faro, Câmara Municipal de Faro.

2002 *Nem senhor nem servo e outros poemas – Ni maître ni serviteur et autres poèmes*, Amay, Maison de la poésie d'Amay.

2005 *Livro das Quedas*, Lisboa, Roma Editora.

BRITO, Casimiro, NATSUIISHI, Ban'ya

2007 *Through the Air*, Tokyo, Shichigatsudo / World Haiku Association.

BRAGA, Jorge Sousa

1981 *Plano para salvar Veneza*; ed. ut.: *O Poeta Nu [poesia reunida]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

1987 *Os Pés Luminosos*; ed. ut.: *O Poeta Nu [poesia reunida]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

- 1998 *Fogo Sobre Fogo*; ed. ut.: *O Poeta Nu [poesia reunida]*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- BRANCO, Rosa Alice  
1997 *O único traço do pincel*, Porto, Limiar.
- CAEIRO, Alberto  
2001 *Poesia*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- CENTENO, Yvette  
1998 *A Oriente*, Lisboa, Editorial Presença.
- CARVALHO, Gil de  
2008 *Viagens*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CASTRO, Alberto Osório de  
1906 *A Cinza dos Mirtos*; ed. ut.: *Obra Poética*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.  
1910 *Flores de Coral*; ed. ut.: *Obra Poética*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.  
1923 *O Sinal da Sombra*; ed. ut.: *Obra Poética*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- CHATEAUBRIAND, François-René de  
1811 *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*; ed. ut.: *Œuvres romanesques et voyages*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- CLAUDEL, Paul  
1900 *Connaissance de l'Est*; ed. ut.: Paris, Mercure de France, 1960.
- FEIJÓ, António  
1890 *Cancioneiro Chinês*; ed. ut.: Porto, Edições Caixotim, 2004.  
2005 *Poesias Dispersas e Inéditas*, Porto, Edições Caixotim.
- FEIJÓ, Álvaro  
1961 *Os Poemas de Álvaro Feijó*, Lisboa, Portugália Editora.
- FENOLLOSA, Ernest  
1918 *The Written Character as a medium for poetry*, New York, John Kasper.
- FREIRE, Luísa  
2003 *Imagens Orientais Imagens Acidentais*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- HEARN, Lafcadio  
1894a “The Chief City of the Province of the Gods”, in *Glimpses of Unfamiliar Japan*; ed. ut.: “A principal cidade da Província dos Deuses”, in *O Japão – Uma antologia de escritos sobre o país*, Lisboa, Edições Cotovia, 2005.  
1894b “In a Japanese Garden”, in *Glimpses of Unfamiliar Japan*; ed. ut.: “Num Jardim Japonês”, in *O Japão – Uma antologia de escritos sobre o país*, Lisboa, Edições Cotovia, 2005.

HELDER, Herberto

1979 *Photomaton & Vox*; ed. ut.: 4ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

HUGO, Victor

1829 *Les Orientales*; ed. ut.: *Œuvres Poétiques*, Tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1964

KEROUAC, Jack

1968 *Book of Haikus*; ed. ut.: *Il Libro degli Haiku*, Milano, Mondadori, 2003.

LAMARTINE, Alphonse de

1835 *Voyage en Orient*; ed. ut.: Paris, Librairie Nizet, s.d. [1959].

MARTINS, Albano

1992 *Entre a Cicuta e o Mosto*, Lisboa, Editora Átrio.

1995 *Com as flores do salgueiro*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.

MORAES, Wenceslau de

1895 *Traços do Extremo Oriente*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971.

1897 *Dai Nippon – O Grande Japão*; ed. ut.: Porto, Livraria Civilização Editora, 1983.

1905 *O Culto do Chá*; ed. ut.: Lisboa, Instituto Cultural de Macau, 1987.

1923 *Ó-Yoné e Ko-Haru*; ed. ut.: Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

1924 *Relance da História do Japão*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972.

1926 *Os Serões no Japão*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1973.

1928 *Relance da Alma Japonesa*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1973.

1993 *Antologia*, org. Armando Martins Janeira; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Vega.

MOURÃO-FERREIRA, David

1958 *Os Quatro Cantos do Tempo*; ed. ut.: *Obra Poética 1948-1988*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1997.

1980 *Entre a Sombra e o Corpo*; ed. ut.: *Obra Poética 1948-1988*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1997.

NERVAL, Gérard de

1851 *Voyage en Orient*; ed. ut.: *Œuvres*, Tome II, Paris, Éditions Garnier Frères, 1958.

PASCOAES, Teixeira de

1907 *As Sombras*; ed. ut.: *As Sombras / À Ventura / Jesus e Pã*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

PESSANHA, Camilo

1912 «Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa», in *China. Estudos e Traduções*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1993.

1914 «A Literatura Chinesa», in *As Elegias Chinesas*, Lisboa, Gradiva, 1999.

POUND, Ezra

1969 *The Cantos*; ed. ut.: London, Faber and Faber, 1975.

QUEIRÓS, Eça de

1870 “A Morte de Jesus”; ed. ut.: *Prosas Bárbaras*, 8ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

1887 *A Relíquia*; ed. ut.: 14ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

1894 “Os chineses e japoneses”, in *Cartas Familiares de Paris*, Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro; ed. ut.: *Chineses e Japoneses*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.

QUENTAL, Antero

1886 *Sonetos Completos*; ed. ut.: *Sonetos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s.d. [1994].

1890 *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*; ed. ut.: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

1989a *Cartas I. [1852] – 1881*, Lisboa, Editorial Comunicação / Universidade dos Açores.

1989b *Cartas II. 1881 – 1891*, Lisboa, Editorial Comunicação / Universidade dos Açores.

ROSA, António Ramos

1961 *Voz Inicial*; ed. ut.: *Não posso adiar o coração*, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

1970 *Nos Seus Olhos de Silêncio*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

1977 *Boca Incompleta*, Lisboa, Arcádia.

1989 *Obra Poética*, vol. I, Coimbra, Fora do Texto.

1990 *O Não e o Sim*, Lisboa, Quetzal Editores.

1992 *Pólen-Silêncio*, Porto, Limiar.

RODRIGUES, David

2007 *Estações Sentidas. 111 Haiku*, Lisboa, Indícios de Oiro.

2008 *Respirar. 101 Haiku*, Porto, Corpos Editora.

RODRIGUES, David (org.)

2010 *De Frente para o Mar. Poesia Haiku Contemporânea*, Coimbra, Terra Ocre Edições.

VIANA, António Manuel Couto

1987 *No Oriente do Oriente*; ed. ut.: *60 Anos de Poesia*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

1991 *Até ao Longínquo China Navegou...*; ed. ut.: *60 Anos de Poesia*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

## 2. Traduções

ABREU, António Graça de

1990 *Poemas de Li Bai*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Instituto Cultural de Macau, 1996.

1991 *Poemas de Bai Juyi*, Lisboa, Instituto Cultural de Macau.

1993 *Poemas de Wang Wei*, Lisboa, Instituto Cultural de Macau.

2009 *Poemas de Han Shan*, Macau, COD.

ATLAN, Corinne / BIANU, Zéno

2007 *Haiku du XXe Siècle. Le Poème Court Japonais d'Aujourd'hui*, s.l., Gallimard.

BRAGA, Jorge Sousa

2002 *Primeira Neve*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2003 *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BRITO, Casimiro de

1962 *Poemas Orientais. hai-cais japoneses*, Faro, colecção «A Palavra».

CARVALHO, Gil de

1989 *Uma Antologia de Poesia Chinesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2004 *Poemas Anónimos – turcos, mongóis, chineses e incertos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FREIRE, Luísa

2003 *Imagens Orientais Imagens Acidentais*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2007a *O Japão no Feminino I. Tanka séculos IX a XI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2007b *O Japão no Feminino II. Haiku séculos XVII a XX*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HATHERLY, Ana

2003 *O vagabundo do Dharma – 25 Poemas de Han-Shan*, Lisboa, Cavalo de Ferro.

HELDER, Herberto

1968 *O Bebedor Nocturno*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

ÍNSUA, Adelino

2002 *Pavilhão da Chuva – Antologia de Poesia Clássica Chinesa*, Guimarães, Pedra Formosa.

MARTINS, Albano

1998 *Cinquenta “Xiaoling”*, Porto, Campo das Letras.

POUND, Ezra

1953 *The Translations of Ezra Pound*; ed. ut.: 2ª ed., London, Faber and Faber, 1963.

SENA, Jorge de

1972 *Poesia de 26 Séculos (De Bashô a Nietzsche)*, Vol. II, Porto, Editorial Inova.

2001 *Poesia do Século XX*; ed. ut.: 3ª ed., Porto, Edições Asa, 2003.

### 3. Textos clássicos e fontes históricas

CRUZ, Gaspar da

- 1570 *Tratado em que se contam muito por extenso as cousas da China com suas particularidades e assim do reino de Ormuz*; ed. ut.: 2ª ed., Museu Marítimo / Instituto de Promoção do Comércio e do Desenvolvimento, Macau, 1996.

FRÓIS, Luís

- 1585 *Tratado das Contradições e Diferenças entre a Europa e o Japão*; ed. ut.: s.l., Instituto Português do Oriente, 2001.

LAO-ZI

- 1998 *Tao Te King*; ed. ut.: *O Livro de Tao*, 2ª ed., Macau, Edições Mar-Oceano.

SÉNECA, Lúcio A.

- 1993 *De Brevitate Vitae*; ed. ut.: *La Brevità della Vita*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

ZHUANG-ZI

- 1992 *Zhuang-zi*; ed. ut.: 4ª ed., Milão, Adelphi Edizioni, 2005.

### 4. Estudos críticos e teóricos

ABE, Kan'ichi

- 2000 «Postwar Haiku», in *Japanese Haiku 2001*, Tokyo, Modern Haiku Association.

AMARAL, Fernando Pinto

- 2004 «Um Sino no Deserto», in *António Manuel Couto Viana. 60 Anos de Poesia*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

AVELAR, Ana Paula Menino

- 2003 *Visões do Oriente. Formas de Sentir no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Edições Colibri.

BACHELARD, Gaston

- 1931 *L'Intuition de l'instant*; ed. ut.: 2ª ed., Paris, Éditions Stock, 1992.

BARTHES, Roland

- 1970 *L'Empire des Signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira.  
1982 “O fragmento, o ditado, o «haiku»”, in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.

BENEDICT, Ruth

- 1946 *The Chrysanthemum and the Sword*; ed. ut.: *O Crisântemo e a Espada*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

BLYTH, R. H.

1963a *A History of Haiku*, vol. I, Tokyo, The Hokuseido Press.

1963b *A History of Haiku*, vol. II, Tokyo, The Hokuseido Press.

BONNEAU, Georges

1935 *Lyrisme du Temps Présent*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

BORGES, Jorge Luis

1976 *Qué es el budismo?*; ed. ut.: *Cos'è il buddismo*, 2ª ed., Roma, Newton & Compton Editori, 2004.

BORGES, Paulo / BRAGA, Duarte (org.)

2007 *O Buda e o Budismo no Ocidente e na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Ésquilo.

BRITO, Casimiro de

1995 "Poesia Japonesa", in *Separata da revista Limiar*, nº5, Porto.

BUESCU, Helena Carvalhão (org.)

1997a "Exotismo", in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão

1983 *O Estudo das Línguas Exóticas no Século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

1997b "O exotismo ou «a estética do diverso» na Literatura Portuguesa», in *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Edições Cosmos.

CAMPOS, Haroldo de

1969 "A poética da brevidade", in *A Arte no Horizonte do Provável*; ed. ut.: 4ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1977.

CARVALHO, Gil de

1996 "Um Derviche Transmontano», introdução à obra de Teixeira de Pascoaes *As Sombras / À Ventura / Jesus e Pã*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CHENG, François

1977 *L'écriture poétique chinoise*; ed. ut.: 3ª ed., Paris, Éditions du Seuil, 1996.

1979 *Vide et plein. Le langage pictural chinois*; ed. ut.: 2ª ed., Paris, Éditions du Seuil, 1991.

CIDADE, Hernâni

1988 «O Místico Activo e o Budista», in *Antero de Quental*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa.

COSTA, João Paulo A. Oliveira e

1992 *A Descoberta da Civilização Japonesa pelos Portugueses*, s.l., Instituto Cultural de Macau/Instituto de História de Além-Mar.

COSTA, Paula Cristina

2005 *António Ramos Rosa, Um Poeta in Fabula*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

- DEMBO, L. S.  
1963 *The Confucian Odes of Ezra Pound. A critical appraisal*, London, Faber and Faber.
- DERRIDA, Jacques  
1967 *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DESHIMARU, Taisen  
2003 ed. ut.: *Verdadeiro Zen*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- D'INTINO, Raffaella  
1989 *Enformação das Cousas da China. Textos do Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DRISCOLL, John  
1983 *The China Cantos of Ezra Pound*, Uppsala, Uppsala University.
- DUVAL, Jean-François  
1984 *Heidegger et le Zen*, Saint-Vincent-sur-Jabron, Éditions Présence, 1984.
- ECO, Umberto  
1962 “Lo Zen e l’Occidente”, in *Opera Aperta*; ed. ut.: 5ª ed., Milano, Bompiani, 2000.
- ELIOT, Sir Charles  
1935 *Japanese Buddhism*; ed. ut.: 2ª ed., London, Routledge & Kegan Paul, 1959.
- EVOLA, Julius  
1984 *Oriente e Occidente*; ed. ut.: 2ª ed., Roma, Edizioni Mediterranee, 2001.
- FOUCAULT, Michel  
1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*; ed. ut.: *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- FRANCHETTI, Paulo (org.)  
1996 *Haikai – Antologia e História*, 3ª ed., Campinas, Editora da Universidade de Campinas.
- FRANCHETTI, Paulo  
2001 *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.  
2008a *O essencial sobre Camilo Pessanha*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.  
2008b “O haikai no Brasil”, in *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 10, n.2, Rio de Janeiro, <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/07.pdf> (consultado em Dezembro de 2011).



FRANCO, António Cândido

- 2007 “Buda e o Budismo num relâmpago em dois momentos de Teixeira de Pascoaes”, in *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano VI, n. 11, Lisboa, <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/1063/882> (consultado em Dezembro de 2011).

GILES, Herbert G.

- 1901 *A History of Chinese Literature*; ed. ut.: Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1973.

GOODY, Jack

- 1996 *The East in the West*, Cambridge, Cambridge University Press.

GRANET, Marcel

- 1929 *La civilisation chinoise*; ed. ut.: 3ª ed., Paris, Éditions Albin Michel, 1994.  
1934 *La pensée chinoise*; ed. ut.: 3ª ed., Paris, Éditions Albin Michel, 1988.

GUIMARÃES, Fernando

- 1989 “A recorrência de imagens em António Ramos Rosa”, in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho.

HASUMI, Toshimitsu

- 1973 *Élaboration philosophique de la pensée du zen*, Paris, La Pensée Universelle.

HEIDEGGER, Martin

- 1950 *Der Ursprung des Kunstwerkes*; ed. ut.: *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2004.  
1959 *Unterwegs zur Sprache*; ed. ut.: “D’un entretien de la parole. Entre un Japonais et un qui demande”, in *Acheminement vers la Parole*, Gallimard, Paris, 1976.

HERRIGEL, Eugen

- 1953 *Zen in der Kunst des Bogenschießens*; ed. ut.: *Zen e a Arte do Tiro com Arco*, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes / Assírio & Alvim, 2007.

IRWIN, Robert

- 2006 *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*, London, Penguin Books.

JANEIRA, Armando Martins

- 1969 *The Epic and the Tragic Sense of Life in Japanese Literature – A Comparative Essay on Japanese and Western Literature*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company.  
1970 *Japanese and Western Literature*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company.

JAWORSKI, Adam

- 1993 *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*, s.l., SAGE Publications.

JULLIEN, François

1995 *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

KATO, Shuichi

1985 *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 1, Paris, Fayard/Intertextes.

1986a *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 2, Paris, Fayard/Intertextes.

1986b *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 3, Paris, Fayard/Intertextes.

KAYMAN, Martin A.

1981 «Ezra Pound and The Image – Problematic & Technique», in *Separata da Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXIX, Coimbra, Univ. de Coimbra.

KEENE, Donald

1971 *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo / New York / London, Kodansha International.

KEIMYUNG, Seung-Eok Han

1999 «O frêmito do Oriente: viagem na meditação iluminada», in *A Vertigem do Oriente. Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa/Macau, Edições Cosmos/Instituto Português do Oriente.

KIRKWOOD, Kenneth P.

1970 *Renaissance in Japan. A Cultural Survey of the Seventeenth Century*; ed. ut.: 2ª ed., Rutland / Vermont / Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1971.

KLÉBANER, Daniel

1983 *L' Art du Peu*, s.l., Éditions Gallimard.

LABORINHO, Ana Paula

2004 *O essencial sobre Wenceslau de Moraes*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

LABORINHO, Ana Paula, SEIXO, Maria Alzira, e MEIRA, Maria José, org.

1999 *A Vertigem do Oriente. Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*, Lisboa/Macau, Edições Cosmos/Instituto Português do Oriente.

LACH, Donald F.

1965 *Japan in the Eyes of Europe. The Sixteenth Century*; ed. ut.: Chicago / London, The University of Chicago Press, 1968

1977 *Asia in The Making of Europe*, vol. II, book II, Chicago / London, The University of Chicago Press.

LAUDE, Patrick

2005 *Singing the Way: Insights in Poetry and Spiritual Transformation*, Bloomington, World Wisdom.

LEROI-GOURHAN, André

1964 *Le Geste et la Parole. 1 – Technique et Langage*; ed. ut.: *O Gesto e a Palavra. 1 – Técnica e Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1985.

- LEVINAS, Emmanuel  
1983 *Le Temps et L'autre*; ed. ut. : 9ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- LEYS, Simon  
1998 *Essais sur la Chine*; ed. ut.: *Ensaio sobre a China*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.
- LOPES, Óscar  
1987 *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOUREIRO, Rui Manuel  
1989 “Introdução”, in *Primeiros Escritos Portugueses sobre a China*, Lisboa, Publicações Alfa.  
1995 “Os Portugueses na rota da China (viagens, comércio e literatura no século de Quinhentos)”, in *Colóquio – Literatura dos Descobrimentos. Comunicações*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.  
1999 “Visões da Ásia (séculos XVI e XVII)”, in *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Edições Cosmos.
- LOURENÇO, Eduardo  
1974 *Tempo e Poesia*, Porto, Editorial Inova.  
1978 *O Labirinto da Saudade*; ed. ut.: 7ª ed., Lisboa, Gradiva, 2010.
- MACKENZIE, John M.  
1995 *Orientalism. History, theory and the arts*; ed. ut.: 4ª ed., Manchester/New York, Manchester University Press, 2007.
- MACHADO, Álvaro Manuel  
1983 *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.
- MICHAUX, Henri  
1986 *Idéogrammes en Chine*; ed. ut.: *Ideogramas na China*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.
- MINER, Earl  
1968 *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 1968.
- MOORE, Oliver  
2000 *Chinese*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- NARUTO, Nana  
2000 «The Birth of Modern Japanese Haiku», in *Japanese Haiku 2001*, Tokyo, Modern Haiku Association.

NATSUIHI, Ban'ya (org.)

2000 *Japanese Haiku 2001*, Tokyo, Modern Haiku Association.

2005 *World Haiku 2006*, Nº 2, Tokyo, Shichigatsudo / World Haiku Association.

2008 *World Haiku 2008*, Nº 4, Tokyo, Shichigatsudo / World Haiku Association.

NATSUIHI, Ban'ya

2000a «The Techniques in Japanese Haiku – Vocabulary and Structure», in *Japanese Haiku 2001*, Tokyo, Modern Haiku Association.

2000b «After Avant-garde Haiku to Contemporary Haiku», in *Japanese Haiku 2001*, Tokyo, Modern Haiku Association.

NOGUCHI, Yone

1914 *The Spirit of Japanese Poetry*, London, John Murray.

OKAKURA, Kakuzo

1906 *The Book of Tea*; ed. ut.: *O Livro do Chá*, 2ª ed., Lisboa, Edições Cotovia, 1998.

OLDSTONE-MOORE, Jennifer

2003 *Understanding Taoism*; ed. ut.: *Capire il taoismo*, Milano, Feltrinelli, 2007.

OWEN, Stephen

1985 *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

PASQUALI, Adrien

1994 *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck.

PASQUALOTTO, Giangiorgio

2001 *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*; ed. ut.: 2ª ed., Padova, Esedra Editrice, 2002.

2003 *East & West. Identità e dialogo interculturale*; ed. ut.: 2ª ed., Venezia, Marsilio Editori, 2008.

PAZ, Octavio

1956 *El arco y la lira*; ed. ut.: 3ª ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

1965 *Los signos en rotación*; ed. ut.: *Signos em Rotação*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

1982 “Caeiro Zen”, in *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, São Paulo, Livraria Martins Fontes.

PETIT, Karl

1959 *La Poésie Japonaise*, Paris, Éditions Sèghers.

RAMOS, Manuela Delgado Leão

2001 *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*, Lisboa, Fundação Oriente.

RECKERT, Stephen

- 1993 *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*; ed. ut.: *Para Além das Neblinas de Novembro: Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- 2001 “The Presence of East Asia in Some Modern Portuguese Poets”, in *Portuguese Studies*, Vol. 17, London, Modern Humanities Research Association.

RICHIE, Donald

- 2007 *A Tractate on Japanese Aesthetics*; ed. ut.: *Sull'estetica giapponese*, Torino, Lindau, 2009.

ROSA, António Ramos

- 1987 “Casimiro de Brito ou o nascimento da liberdade”, in *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Editorial Caminho.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.)

- 2005 *Deslocalizar a Europa*, Lisboa, Edições Cotovia.

SAID, Edward W.

- 1978 *Orientalism*; ed. ut.: *Orientalismo*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.

SEIXO, Maria Alzira

- 1998 *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.

STRYK, Lucien

- 1981 “Introduction”, in *The Penguin Book of Zen Poetry*, s.l., Peguin.

SUZUKI, Daisetz Teitaro

- 1934 *An Introduction to Zen-Buddhism*; ed. ut.: *Introdução ao Zen-Budismo*, 16ª ed., São Paulo, Editora Pensamento, s.d..

TANIZAKI, Junichiro

- 1933 *In'ei Raisan*; ed. ut.: *El Elogio de la Sombra*, 2ª ed., Madrid, Siruela, 1995.

WATTS, Alan W.

- 1957 *The Way of Zen*; ed. ut.: *La Via dello Zen*, 13ª ed., Milano, Feltrinelli, 2006.

WEINREICH, Regina

- 2003 «Introduzione. La poetica haiku di Jack Kerouac», in *Il Libro degli Haiku*, Milano, Mondadori, 2003.

YAMADA-BOCHYNECK, Yoriko

- 1985 *Haiku East and West – A Semiogenetic Approach*, Bochum, Brockmeyer.

YASUDA, Kenneth

- 1957 *The Japanese Haiku*; ed. ut.: 11ª ed., Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1994.

ZEHO, Li

- 1994 *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics*; ed. ut.: *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino, Einaudi, 2004.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abreu, António Graça de, 41, 73, 101  
 Andrade, Eugénio de, 7, 71, 72, 82, 137, 174, 192  
 Bachelard, Gaston, 44, 45, 157  
 Bai, Li, 41, 73, 101, 169  
 Barthes, Roland, 60, 94, 104, 105, 167  
 Bashô, Matsuo, 6, 36, 47, 48, 52, 53, 69, 75, 78, 80, 81, 118, 123, 133, 134, 141, 148, 150, 179, 204, 206, 207, 228  
 Baudelaire, Charles, 21, 233  
 Blanc, Mafalda, 185, 203  
 Blyth, R. H., 39, 46, 51, 55, 114, 173  
 Bocage, Manuel Maria Barbosa du, 19  
 Braga, Jorge Sousa, 5, 6, 34, 52, 53, 54, 75, 76, 78, 80, 81, 94, 95, 96, 98, 101, 118, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 138, 146, 149, 157, 162, 163, 164, 169, 175, 213, 214, 220, 222  
 Branco, Rosa Alice, 6, 81, 82, 83, 91, 92, 104, 145, 151, 152, 154, 164  
 Brito, Casimiro de, 6, 34, 36, 78, 79, 81, 82, 89, 90, 98, 100, 124, 125, 126, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 144, 147, 150, 155, 156, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 180, 181, 182, 185, 186, 195, 199, 200, 201, 202, 218, 220, 222, 230  
 Buson, Yosa, 48, 81, 249  
 Caeiro, Alberto, 32, 33, 202, 212, 215, 219, 221, 230  
 Camões, Luís Vaz de, 19, 70, 185, 228  
 Campos, Haroldo de, 32, 59, 77, 110  
 Carvalho, Gil de, 24, 25, 73, 101  
 Castro, Alberto Osório de, 6, 24, 25, 26  
 Centeno, Yvette, 6, 80, 81, 91, 105, 117, 120, 121, 122, 126, 132, 133, 135, 149, 151, 189, 193, 196, 197, 211, 214  
 Chateaubriand, François-René de, 21  
 Cheng, François, 63, 83, 84, 87, 88, 92, 96, 97, 102, 103, 138, 146, 152, 159, 199, 207, 214  
 Claudel, Paul, 21, 70, 224  
 Costa, João Paulo A. Oliveira e, 13, 204  
 Cruz, Gaspar da, 14, 15, 16  
 D'Intino, Raffaella, 12, 13, 14, 15  
 Deshimaru, Taisen, 3, 45, 79, 141, 142, 143, 151, 156, 171, 220, 222  
 Eco, Umberto, 42, 159  
 Epicuro, 181, 182, 200  
 Castro, Eugénio de, 24  
 Evola, Julius, 39, 90, 148  
 Feijó, António, 6, 24, 25  
 Fenollosa, Ernest, 27, 29, 70, 77  
 Franchetti, Paulo, 51, 56, 69, 76, 77, 78, 147, 179, 206  
 Franco, António Cândido, 25  
 Freire, Luísa, 6, 47, 49, 81, 91, 95, 97, 122, 123, 124, 125, 131, 149, 176, 180, 188, 189, 193, 196, 207, 214  
 Fróis, Luís, 14, 15, 16, 17  
 Goga, H. Masuda, 35, 77  
 Hasumi, Toshimitsu, 194, 201  
 Hatherly, Ana, 69, 74, 75  
 Hearn, Lafcadio, 31, 47, 66, 101, 119, 141, 184, 216, 217, 218  
 Helder, Harberto, 6, 36, 69, 72, 73, 137  
 Herrigel, Eugen, 40, 42, 156  
 Hugo, Victor, 21  
 Janeira, Armando Martins, 31, 39, 41, 65, 66, 78, 85, 176, 177, 178, 182, 183, 184  
 Jaworski, Adam, 167  
 Jullien, François, 63, 88, 101, 144, 145, 161, 164, 166, 167, 188, 207, 210, 216, 218  
 Kato, Shuichi, 39, 40, 48, 52, 141, 148, 204, 207  
 Keimyung, Seung-Eok Han, 102, 172, 174, 203  
 Kerouac, Jack, 102, 107, 110, 111, 112, 113, 207  
 Klébaner, Daniel, 44, 45, 147, 157, 163, 204, 219  
 Kobayashi, Issa, 48, 49, 53, 75, 81, 124, 249  
 Laborinho, Ana Paula, 65  
 Lach, Donald F., 18  
 Lamartine, Alphonse de, 21  
 Lao-zi, 140, 166, 182, 185, 199, 213  
 Laude, Patrick, 226  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 20  
 Levinas, Emmanuel, 168, 169, 202  
 Leys, Simon, 82, 86, 96, 145, 160, 161, 208, 209, 210, 212  
 Lopes, Óscar, 14, 30, 31, 64, 65  
 Lourenço, Eduardo, 18, 20, 36, 173, 205  
 Machado, Álvaro Manuel, 11, 18, 19, 22, 30

Mackenzie, John M., 1  
 Martins, Albano, 6, 31, 39, 41, 65, 66, 74,  
 78, 80, 81, 82, 85, 95, 97, 103, 104, 105,  
 117, 118, 119, 120, 126, 127, 130, 132,  
 135, 162, 176, 177, 178, 182, 184, 211  
 Michaux, Henri, 208, 213, 229  
 Moraes, Wenceslau de, 6, 27, 30, 31, 35, 56,  
 59, 61, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 77, 85, 86,  
 117  
 Mourão-Ferreira, David, 7, 36, 78, 93, 127,  
 128, 130, 131, 137  
 Natsuishi, Ban'ya, 46, 82, 113, 114, 116,  
 120, 133  
 Okakura, Kakuzo, 92, 157, 202, 216  
 Owen, Stephen, 190  
 Pascoaes, Teixeira de, 24, 25  
 Pasqualotto, Giangiorgio, 143, 146, 151,  
 159, 166, 177, 178, 179, 182, 185, 193,  
 194, 197, 200, 203, 222  
 Paz, Octavio, 50, 54, 59, 224, 225, 227  
 Perrone-Moisés, Leyla, 32, 33, 230  
 Pessanha, Camilo, 6, 26, 30, 31, 61, 62, 63,  
 64, 71, 72, 227  
 Pessoa, Fernando, 32, 70, 228  
 Petit, Karl, 55  
 Pound, Ezra, 27, 29, 30, 31, 55, 70, 77, 104,  
 109, 110, 145, 173, 224  
 Queirós, Eça de, 22, 23, 24  
 Quental, Antero de, 22, 23  
 Reckert, Stephen, 2, 44, 46, 55, 57, 58, 70,  
 78, 89, 93, 103, 163, 167, 187, 192, 229  
 Rosa, António Ramos, 6, 81, 82, 83, 91,  
 104, 136, 137, 145, 151, 153, 156, 159,  
 162, 164, 174, 175, 185, 186, 204, 205,  
 218, 220  
 Said, Edward W., 8, 9, 230  
 Schelling, Friedrich W., 20  
 Sena, Jorge de, 36, 69, 209  
 Séneca, 181, 182, 200  
 Shiki, Masaoka, 48, 81, 114, 249  
 Stevens, Wallace, 209  
 Styrk, Lucien, 46  
 Suzuki, D. T., 42, 46, 98  
 Viana, António Manuel Couto, 7, 67, 68, 69,  
 71, 231  
 Watts, Alan W., 39, 90, 107, 162, 171, 180,  
 200, 203, 204, 216, 219  
 Yasuda, Kenneth, 49, 50, 51, 55, 57, 58,  
 131, 191  
 Zehou, Li, 178, 212, 213  
 Zhuang-zi, 84, 140, 141, 163, 166, 170, 213,  
 215, 222

## ANEXOS

### Breve Síntese da História da Poesia Japonesa

Periodização	Principais características
Período de Yamato (das origens a 710 d.C.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- influência marcante da China sobre o pensamento insular;</li> <li>. introdução da escrita chinesa por intermédio da Coreia (405 d.C.) e da própria literatura chinesa;</li> <li>. introdução do Budismo pela mesma via.</li> </ul>
Período de Nara (710-784)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o governo estabelece-se em Nara, primeira capital do Japão;</li> <li>- trata-se do período pré-clássico da actividade estética japonesa (corresponde à sua época de ouro):</li> <li>. poesia cortesã, refinada, escrita por puro comprazimento estético (as mulheres assumem a maior parte das produções);</li> <li>. compilação de uma das mais significativas antologias de poesia japonesa, o <i>Man'yōshū</i>;</li> <li>. as composições obedecem a três formas fixas: o <i>tanka</i> (poema curto composto por 31 sílabas distribuídas por 5 versos, dos quais era banida qualquer palavra de origem chinesa); o <i>sedoka</i> (variante do <i>tanka</i>); o <i>naga-uta</i> (longo poema, no qual alternam versos de 5 e 7 sílabas).</li> </ul>
Período de Heian (784-1186)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- período clássico da actividade estética japonesa;</li> <li>- poesia «sob o signo feminino» – as poetisas desta época tendem para um certo perfeccionismo formal, o que confere às composições um carácter intelectual e pouco espontâneo;</li> <li>- aparecimento de um novo género: o <i>imayō-uta</i>;</li> <li>- compilação da importante antologia <i>Kokin-wakashū</i> (ou <i>Kokinshū</i>), onde os <i>tanka</i> já vêm agrupados segundo temas: Primavera, Verão, Outono, Inverno, Amor, Partida, Morte, etc.</li> </ul>
Período de Kamakura (1186-1332)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- as mulheres abandonam a actividade literária quase por completo;</li> <li>- compilação de uma antologia oficial referente ao período de Heian, o <i>Shin-Kokinshū</i>, e concepção de uma nova recolha de poesia, o <i>Hyakunin-Isshu</i> (1235);</li> <li>- os monges budistas tornam-se praticamente os únicos depositários do saber e da actividade estética.</li> </ul>
Período de Nambokucho (1332-1392) e de Muromachi (1392-1603)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- abandono do <i>tanka</i>, com a adopção de uma nova forma extremamente concisa, o <i>hokku</i>, com 3 versos de 5, 7 e 5 sílabas (precursor do <i>haiku</i>, que se desenvolveria no séc. XVII);</li> <li>- nascimento do <i>Nô</i>, drama lírico muitas vezes dançado e cantado (precursor do <i>kabuki</i>).</li> </ul>



<p>Período de Yedo (ou dos Tokugawa) (1603-1868)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pela primeira vez, a poesia sai da Corte para se juntar à classe burguesa e ao povo;</li> <li>- o <i>tanka</i> cai cada vez mais em desuso, sendo progressivamente substituído pelo <i>renga</i> e o <i>haiku</i>;</li> <li>- Bashō aperfeiçoa a técnica do <i>haiku</i>, formando uma nova escola com numerosos discípulos (ao grupo foi dado o nome de <i>Jittetsu</i>);</li> <li>- à escola simbolista de Bashō sucede a escola impressionista de Yosa Buson; e, mais tarde, a de Issa Kobayashi;</li> <li>- surgem ainda dois géneros secundários: o <i>kyōka</i> (epigrama burlesco) e o <i>kyōku</i> (<i>tanka</i> humorístico).</li> </ul>
<p>Época Meiji (1868-1912)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- início da influência ocidental, sobretudo europeia, a todos os níveis da sociedade japonesa;</li> <li>- o mestre Masaoka Shiki promove a restauração do <i>tanka</i> e do <i>haiku</i>; será sucedido, mais tarde, por Takahama Kyoshi.</li> </ul>
<p>Época Taishō (1912-1926)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- época marcada pela poesia de Kitahara Hakushū (autor de <i>Jashūmon</i>, 1909); a poesia segue não só o simbolismo ocidental, mas também o próprio realismo (introduzido por poetas como Kawaji Ryūkō e Miki Rafu, que aderem a uma linguagem simples e corrente, longe de “academismos”);</li> <li>- o <i>tanka</i> é aperfeiçoado através do enriquecimento vocabular (sobretudo com a substituição do vocabulário clássico pelo quotidiano) e da introdução de um espírito moderno;</li> <li>- alguns poetas, como Kawahiga Hekigoto, promovem a emancipação do <i>haiku</i> (nomeadamente no que respeita à regra das 5-7-5 sílabas, apropriando-se do <i>shi</i> – ou verso livre – muito em voga na época) – tais movimentos de emancipação, ocorrem simultaneamente na poesia chinesa;</li> <li>- no final desta época, a poesia divide-se entre os temas de inspiração socialista (ignorando quase por completo as regras poéticas) e a poesia de inspiração “pura e artística”, fiel ao espírito clássico.</li> </ul>
<p>Época Showa (desde 1926)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- desde 1925-26, contam-se no Japão inúmeras escolas literárias, com uma vitalidade bastante efémera, criadas com base nos <i>-ismos</i> e nas excentricidades das vanguardas europeias;</li> <li>- no século XX, torna-se importante a actividade dos escritores comunistas, fundadores de diversos círculos de poetas, com periódicos literários bastante activos;</li> <li>- geralmente, a crítica aponta o nome de um poeta independente, Miwoshi Tatsuji, como um dos principais poetas da época contemporânea.</li> </ul>